



Уральский
федеральный
университет

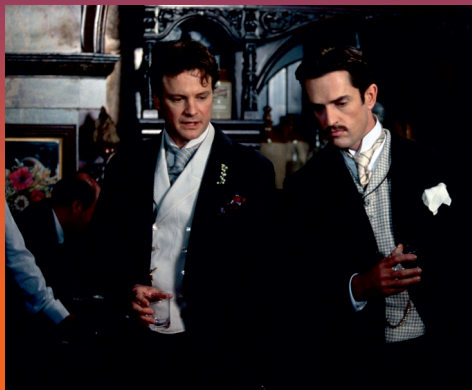
имени первого Президента
России Б.Н. Ельцина

Уральский гуманитарный
институт

А. В. МАРКИН

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Учебное пособие



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

А. В. Маркин

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Учебное пособие

Рекомендовано методическим советом
Уральского федерального университета в качестве учебного пособия
для студентов вуза, обучающихся по направлениям подготовки
45.03.01 «Филология», 42.03.02 «Журналистика»

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2020

УДК 82“18”(075.8)
ББК 83.3(0)5я73
М26

Рецензенты:

Н. С. Бочкарева, доктор филологических наук,
профессор кафедры мировой литературы и культуры
(Пермский государственный национальный исследовательский университет);
А. В. Кубасов, доктор филологических наук, профессор
(Уральский государственный педагогический университет)

Маркин, А. В.

М26

Зарубежная литература последней трети XIX века / А. В. Маркин ; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Уральский федеральный университет. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2020. — 275 с. — 100 экз. — ISBN 978-5-7996-3060-7. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-7996-3060-7

Настоящее учебное пособие предназначено для студентов гуманитарных факультетов очной и заочной форм обучения. Все его разделы могут быть использованы как для аудиторных, так и для внеаудиторных занятий. Пособие ориентирует студентов не на запоминание заранее выбранных фактов и готовых формулировок, а на самостоятельную работу с текстом и самостоятельный поиск информации. Основу пособия составляют фрагменты произведений, требующие подробного анализа, и вопросы к ним.

Для студентов — филологов, журналистов, а также для всех интересующихся зарубежной литературой.

УДК 82“18”(075.8)

ББК 83.3(0)5я73

На обложке:

иллюстрация С. Пэджета к произведениям Конан Дойла о Шерлоке Холмсе; обложка советского издания «Приключений Гекльберри Финна» (художник Г. Фитингоф);

иллюстрация К. Рудакова к роману Ги де Мопассана «Милый друг»;

Колин Ферт (Джон Уординг) и Руперт Эверетт (сэр Алджернон Монкриф)
в фильме «Как важно быть серьезным»

Чужая речь мне будет оболочкой,
И много прежде, чем я смел родиться,
Я буквой был, был виноградной строчкой,
Я книгой был, которая вам снится.

Осип Мандельштам

ПРЕДИСЛОВИЕ

В отечественной практике преподавания истории зарубежной литературы в вузе преобладает тип учебника, сложившийся, по-видимому, в середине XX в. Материал излагается дедуктивно, от описания культурно-исторического фона и определений основных категорий литературного процесса к обзорам творчества отдельных авторов и к отдельным произведениям. Со временем в рамках этого типа оформились две тенденции. Одна из них превращает учебник в справочник энциклопедического типа (см., например, учебник В. А. Лукова «История литературы: зарубежная литература от истоков до наших дней»). Другая — в сборник статей, освещающих отдельные вопросы литературного процесса (например, учебник «Зарубежная литература XX века» под редакцией В. М. Толмачева). И в том, и в другом случае результаты работы авторов могут быть впечатляющими. Однако представляется, что такие учебники не вполне соответствуют потребностям учебного процесса в современных реалиях.

Во-первых, ни один учебник не может сообщить студенту столько, сколько может сообщить ему Интернет. 30 лет назад вузовский учебник был во многих случаях единственным источником информации, особенно о зарубежной литературе XX в., об авторах, произведения которых нередко даже не были переведены на русский язык. Сейчас важно не столько сообщать информацию, сколько учить работать с нею, отделяя важное и интересное от вздора и глупостей.

Во-вторых, задача образования состоит не в том, чтобы студент узнал и запомнил, что думает о том или ином писателе тот или иной литературовед, а в том, чтобы научить его думать самостоятельно, осуществлять с текстом некоторые аналитические операции и результаты своей рефлексии представлять в общепонятной форме.

Этими соображениями обусловлены содержание и структура предлагаемого учебного пособия.

Отправным пунктом работы является произведение. Информация о категориях историко-литературного процесса и о фактах культурно-исторического фона излагаются в отношении к нему. При этом предполагается, что сведения, необходимые для адекватного понимания произведения, студент ищет самостоятельно в доступных источниках. Задания и вопросы направляют его поиск, но границы своего знания студент определяет сам.

Пособие ориентировано главным образом на форму аудиторных практических занятий. По обстоятельствам, в особенности на заочном отделении, отдельные его разделы могут быть предложены в качестве программы для самостоятельной работы.

Готовясь к занятию, студент читает произведение, составляет краткое изложение сюжета и описание характеров действующих лиц, затем комментирует предложенные фрагменты произведения, отвечая на вопросы. Комментарий может быть подготовлен в форме развернутого доклада или письменной работы. Занятие строится как обсуждение студенческих комментариев к фрагментам.

Каждый раздел пособия посвящен одному произведению. Вводные вопросы под тематическими заголовками предназначены для того, чтобы включить анализируемое произведение в контекст личного опыта студента и актуализировать знания, полученные при изучении других разделов историко-литературного курса и других университетских дисциплин. Поскольку занятия предполагают тщательный анализ фрагментов произведений, они включены в пособие и сопровождаются вопросами, комментариями и пояснениями. Раздел завершается справкой об авторе.

В состав раздела включены очерки, посвященные либо общим понятиям литературного процесса, либо важным произведениям, анализ которых выходит за рамки программы, либо тем аспектам жизни и творчества писателя, знание которых важно для понимания его произведений. По примеру Нормана Дэвиса мы называем эти очерки капсулами. Информация, сообщаемая в капсулах, не предназначена для заучивания.

Материал пособия организован не по национально-языковому, а по хронологическому принципу. Он охватывает литературный период 1860–1890-х гг. Выбор произведений для изучения обусловлен не только общепринятыми представлениями об их значимости, но также реальными возможностями учебного процесса и традициями чтения зарубежной литературы в России.

Структура пособия представлена в таблице. В ней указаны, помимо произведений и их авторов, фрагменты, предназначенные для анализа. Заголовки фрагментов произвольно выбраны автором пособия. Они, как правило, не совпадают с названиями глав или частей, из которых взяты фрагменты, но могут дать направление аналитической работе или создать нужный ассоциативный фон. Наконец, в таблицу включен перечень очерков-капсул, содержащих информацию, знакомство с которой представляется важным при работе с текстом соответствующего произведения.

ТАБЛИЦА СОДЕРЖАНИЯ

Произведение	Автор	Фрагменты	Капсулы
«Жермини Ласерте», 1865	Братья Гонкур: Эдмон, 1822–1996, Жюль, 1830–1870	1. Влюбленная Жермини. 2. Бегущее Время. 3. Припадок	Буржуазный мир Париж, столица XIX века Истерия Литературные премии Авторская позиция
«Тереза Ракен», 1867	Эмиль Золя, 1840–1902	1. У воды. 2. Лоран-живописец	Импрессионизм Натурализм Символ Ругон-Маккары J'accuse...!
«Озарения», 1874	Артюр Рембо, 1854–1891	1. После потопа. 2. Детство. 3. Парад-алле. 4. Город	Парижская Коммуна Богема Авангардизм Je est un autre Случай Рембо
«Пышка», 1880	Ги де Мопассан, 1850–1893	1. В плену. 2. Заговор. 3. Освобождение	Вторая империя и Франко-прусская война Милый друг
«Нора, или Кукольный дом», 1879	Хенрик Ибсен, 1828–1906	1. Чулки телесного цвета. 2. Танцы и музыка. 3. Деньги!	Средний класс Буржуазия Женский вопрос Внешнее и внутреннее действие Ибсен и демократия Попрыгунья
«Дэзи Миллер», 1879	Генри Джеймс, 1843–1916	1. В саду отеля «Trois Couronnes». 2. Миссис Костелло предостерегает. 3. В парке Пинчио	Снобизм Американская девушка Джентльмен Точка зрения Дэзи и Ася Американский европеец

Произведение	Автор	Фрагменты	Капсулы
«Так говорил Заратустра», 1883–1885	Фридрих Ницше, 1844–1900	1. Песни Заратустры. 2. О старых и новых скрижалях	
«Приключения Гекльберри Финна», 1884	Марк Твен, 1835–1910	1. «Я удираю от папаша». 2. Плоти на Миссиссипи. 3. Молитва не от чистого сердца. 4. Жулики и простакки. 5. Гек-рассказчик	Слово на букву N Дорожные истории Трикстер Автор и герой Принц и нищий
«Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», 1886	Роберт Льюис Стивенсон, 1850–1894	1. Превосходное правило. 2. Исчерпывающее объяснение доктора Джекила	Джек-потрошитель Фрейдизм Остров Стивенсона
«Приключения Шерлока Холмса», 1887–1927	Артур Конан Дойл, 1859–1930	1. Дедуктивный метод. 2. Расспросы и раздумья. 3. Порядок в беспорядке	Викторианская культура Детектив
«Случай на мосту через Совиный ручей», 1890	Амброз Бирс, 1842 — после 1913	1. Смерть — высокая особа. 2. Лазутчик федеральных войск. 3. Домой возврата нет	Гражданская война в США Писатель и война Триллер
«Тэсс из рода д'Эрбервиллей», 1891	Томас Гарди, 1840–1928	1. Змий в раю. 2. На ферме Крика. 3. «Теперь ты — другая». 4. Стоунхендж	Движение «Искусства и ремесла» Литература и религия Трагедия, трагическое
«Там, внутри», 1894	Морис Метерлинк, 1862–1949	1. Театр смерти. 2. Люди, львы, орлы и куропатки	Малларме и поэзия символизма
«Пан», 1894	Кнут Гамсун, 1859–1952	1. Незакатный день северного лета. 2. Паломничество на остров Киферу. 3. Башмачок. 4. Великий Пан	Литература и национализм Тема природы в литературе Исчезновение автора

Окончание табл.

Произведение	Автор	Фрагменты	Капсулы
«Идеальный муж», 1895	Оскар Уайльд, 1854–1900	1. Леди Маркби. 2. Миссис Чивли открывает карты. 3. Философ, скрытый под маской денди	Эстетизм Парадокс Дело Уайльда
«Машина времени», 1895	Герберт Джордж Уэллс, 1866–1946	1. Четвертое измерение пространства. 2. Закат человечества	Декаданс Научная фантастика Утопия и антиутопия

«ЖЕРМИНИ ЛАСЕРТЕ» (*GERMINIE LACERTEUX*, 1865) БРАТЬЕВ ГОНКУР

Двойная жизнь

Вспомните персонажей литературы и кино, которые, как Жермини, ведут двойную жизнь. Известны ли вам подобные случаи в жизни? Какими могут быть их причины?

Что такое социальные низы (низшие классы)? По каким признакам определяется принадлежность человека к социальным низам? Являются ли бедность и социальное неравенство главным и единственным источником страданий представителей низших классов?

Сюжет

Кратко изложите основную событийную канву романа. Вспомните произведения с подобным сюжетом. Какую роль чаще всего играют слуги и служанки в литературных произведениях прошлого? Вспомните комедии Мольера, Бомарше, Гольдони, Грибоедова, романы «Золотой осел» Апулея, «Жизнь Ласарильо», «Симплициссимус» Гриммельсгаузена и др.

Персонажи

Охарактеризуйте главных героев (Жермини, мадемуазель де Варандейль, семейство Жюпийон). Напоминают ли они вам героев каких-либо других произведений? Встречались ли вам подобные типы в жизни?

Текст 1

ПРЕДИСЛОВИЕ

Мы должны попросить прощения у читателей за эту книгу и заранее предупредить их о том, что они в ней найдут.

Читатели любят лживые романы — этот роман правдив.

Они любят книги, притязające на великосветскость, — эта книга пришла с улицы.

Они любят игривые безделки, воспоминания проституток, постельные исповеди, пакостную эротику, сплетню, которая задирает юбки в витринах книжных магазинов, — то, что они прочтут здесь, сурово и чисто. Напрасно они

будут искать декольтированную фотографию Наслаждения: мы им предлагаем клинический анализ Любви.

Читатели также любят книги утешительные и болеутоляющие, приключения с хорошим концом, вымыслы, способствующие хорошему пищеварению и душевному равновесию, — эта книга, печальная и мучительная, нарушит их привычки и повредит здоровью.

Для чего же мы ее написали? Неужели только для того, чтобы покоробить читателей и оскорбить их вкусы?

Нет.

Живя в XIX в., в пору всеобщего избирательного права, либерализма и демократии, мы спросили себя: не могут ли те, кого называют «низшими классами», притязать на роман? Другими словами, должен ли народ, этот человеческий мир, попранный другим человеческим миром, оставаться под литературным запретом, презируемый писателями, обходившими до сего времени молчанием его душу и сердце, хотя, быть может, у него все же есть и душа, и сердце? Мы спросили себя, действительно ли в век равенства по-прежнему существуют для писателя и читателей недостойные внимания классы, слишком низменные несчастья, слишком грубые драмы, чересчур жестокие и потому неблагородные катастрофы? Нам захотелось выяснить, правда ли, что форма, излюбленная в ныне забытой литературе и исчезнувшем обществе, а именно — Трагедия, окончательно погибла и что в стране, не имеющей каст и узаконенной аристократии, несчастья людей маленьких и бедных не будут взывать к уму, к чувству, к жалости так же громко, как несчастья людей влиятельных и богатых? Короче говоря, нам захотелось проверить, могут ли слезы, проливаемые в низах общества, встретить такое же сочувствие, как слезы, проливаемые в верхах?

Эти мысли побудили нас написать в 1861 г. смиренную историю «Сестры Филомены». Эти же мысли дают смелость опубликовать сейчас «Жермини Ласерте».

А теперь пусть чернят нашу книгу; это уже не имеет значения. В эпоху, когда роман расширяется и углубляется; когда он постепенно становится подлинным изображением жизни, вдумчивым, горячим и страстным литературным исследованием, равно как и социальной анкетой; когда с помощью анализа и психологических изысканий он превращается в историю современных нравов; когда решает те же задачи и берет на себя те же обязательства, что и наука, — в такую эпоху он может требовать тех же льгот и вольностей, какие есть у нее. Пусть он стремится к искусству и правде; пусть рисует горести, которые нарушат покой тех парижан, что оказались баловнями судьбы; пусть показывает светским людям то, на что имеют мужество смотреть дамы-благотворительницы, на что некогда заставляли смотреть своих детей в странноприимных домах королевы: живое, трепещущее человеческое страдание, наставляющее милосердию;

пусть причастится религии, которую прошлый век называл величавым и всеобъемлющим именем — Человечество, — большего от него и не требуется, ибо в этом — его право на существование.

*Париж, октябрь 1864 г.
Перевод Эльги Линецкой*

Вопросы и задания

Охарактеризуйте основные темы и логику авторского предисловия к роману «Жермини Ласерте». Какая оценка современного искусства и современного общества выражена в нем? Что вызывает раздражение братьев Гонкур?

Почему подобное обращение к читателю было бы невозможно в прежние времена — например, в эпохи Античности, Возрождения, классицизма?

Что собою представляют те читатели или та публика, к которым обращено предисловие? Каковы их социальное положение, воспитание, образование?

Можно ли представить современного автора, адресующего читателям такие же обвинения?

По словам авторов, роман должен показывать «светским людям то, на что имеют мужество смотреть дамы-благотворительницы, на что некогда заставляли смотреть своих детей в странноприимных домах королевы». Подумайте об этом странном уподоблении.

Текст 2

БЕГУЩЕЕ ВРЕМЯ

— Вы поправитесь, барышня, теперь вы непременно поправитесь! — хлопнув дверь за врачом, радостно воскликнула служанка и бросилась к постели, где лежала ее госпожа. Вне себя от счастья, она начала осыпать градом поцелуев одеяло, под которым жалкое, исхудалое тело старухи, такое маленькое в огромной кровати, казалось телом ребенка.

Старуха, сжав ладонями голову служанки, молча притянула ее к груди, потом вздохнула и прошептала:

— Что ж... Видно, придется еще пожить...

В окно маленькой спальни, где происходила эта сцена, был виден клочок неба, на котором рисовались силуэты трех черных железных труб, зигзаги крыш и вдали, в просвете между двумя домами, очертания обнаженной ветки невидимого дерева.

На каминной доске стояли в четырехугольном футляре красного дерева часы с большим циферблатом, с крупными цифрами и тяжелыми гирями. Рядом

с ними поблескивали под стеклянным колпаком два подсвечника — на каждом из них три посеребренных лебедя обвивали длинными шеями позолоченный колчан. Возле камина протягивало свои праздные теперь подлокотники вольтеровское кресло, покрытое тканью, вышитой по канве крестиком, — так обычно вышивают лишь маленькие девочки и старые женщины. На стенах висели два небольших пейзажа в стиле Бертена, нарисованные акварелью цветы — под ними была поставлена красными чернилами дата — и несколько миниатюр. Ампирный комод красного дерева украшала черная бронзовая статуэтка, изображавшая бегущее Время с протянутой вперед косою; статуэтка служила подставкой маленьким часам с бриллиантовыми цифрами, с голубым эмалевым циферблатом и ободком из жемчужин. По паркету протянулся ковер с черно-зеленым узором в виде языков пламени. Старинные ситцевые занавески на окне и кровати были шоколадного цвета, с красными разводами. Над изголовьем больной склонялся портрет, который, казалось, буравил ее взглядом. Жесткое лицо мужчины на этом портрете было оттенено высоким воротником зеленого атласного костюма и мягким муслиновым платком, свободно и небрежно повязанным вокруг головы по моде первых лет Революции. Мужчина, нарисованный на портрете, и старуха, лежавшая в постели, были очень похожи друг на друга: те же черные, густые, властно нахмуренные брови, тот же орлиный нос, те же четкие линии, выражавшие волю, решимость, энергию. Лицо портрета отражалось в ее лице, как лицо отца отражается в лице дочери. Но у нее жесткость черт смягчалась лучом суровой доброты, пламенем беспредельной верности долгу и по-мужски сдержанного человеколюбия.

В комнату проникал послеполуденный свет весеннего дня — одного из тех дней ранней весны, сверкающих хрусталем и белизной серебра, холодных, целомудренных и кротких, которые угасают на розовом закате, окруженные бледным ореолом. Небеса струили сияние новой жизни, такой же пленительно печальной, как еще не одетая земля, и до того нежной, что само счастье не удержалось бы от слез.

— Ну, на что это похоже? Моя дуреха Жермини плачет! — после короткого молчания сказала старуха, отнимая руки, увлажненные поцелуями служанки.

Перевод Эльги Линецкой

Вопросы и задания

О чем говорят предметы в спальне мадемуазель де Варандейль? Какие детали в этом описании имеют символическое значение?

Перечитайте вторую главу, посвященную истории мадемуазель. Уточните свои представления о тех событиях истории Франции, свидетельницей которых была героиня. Определите отношение авторов к старому режиму, Революции, Империи, со-

бытия после низложения Наполеона. Каких взглядов на историю придерживаются братья Гонкур?

Начало истории Жермини представлено как рассказ от первого лица, история мадемуазель — как рассказ от автора. Почему?

Комментируя начало романа, В. И. Божович проводит параллель между используемыми братьями Гонкур приемами и живописью импрессионизма. Какие есть для этого основания?

Буржуазный мир

Жизнь мадемуазель де Варандейль вводит события романа в исторический контекст. Мадемуазель живет в совершенно ином обществе, чем то, в каком должна была бы жить по праву рождения.

Вторая половина XIX в. — время стабилизации после революций и войн, бушевавших в Европе с конца XVIII в. Эту эпоху обычно определяют как буржуазную, говорят о «буржуазном мире» или «буржуазной цивилизации». Слово «буржуазия» требует комментария, потому что оно стерлось от совершенно беспорядочного употребления.

В марксистской политэкономии буржуа — собственник средств производства, присваивающий созданную наемными работниками прибавочную стоимость. Однако, когда говорят о буржуазной культуре, морали, искусстве, о буржуазном стиле жизни, о «буржуазности», явно имеют в виду что-то другое.

В традиционном словоупотреблении буржуа — то же, что бюргеры, то есть горожане, «мещане» (*польск.* miasto — город), люди, ведущие городской образ жизни. Это не только капиталисты-предприниматели, но и рантье, живущие на проценты с капитала, чиновники, адвокаты, профессора, учителя, врачи, инженеры, журналисты — «третье сословие», *tiers état*. Но слово не применяется к тем, кто в городе занимается физическим трудом, к нижнему слою персонала сферы обслуживания, хотя эти люди, конечно, тоже ведут городской образ жизни.

Русское слово «мещанин», этимологически эквивалентное словам «буржуа» и «бюргер», приобрело значения, вытеснившие его исходный смысл. Когда говорят о мещанстве, подразумевают узость духовного кругозора, сосредоточенность на материальном преуспевании и т. п. Эти коннотации важны, но они не исчерпывают социально-культурного и психологического содержания явления. Буржуазная культура не сводится к «мещанству».

Именно в рамках буржуазной культуры сформировался идеологический принцип гуманизма в его современном понимании, в соответствии с которым личность признается главной ценностью. Просвещение XVIII в. было идеологией буржуазии, с буржуазным миром были связаны Гёте, Шиллер, Руссо, Вольтер,

Лессинг. Буржуазный гуманизм противопоставляет личность сословной иерархии феодального общества.

Вовсе не только капитал нуждался в свободе от сословных, национальных, конфессиональных ограничений и привилегий. В демократических преобразованиях, в парламентаризме и конституционности, в политической и экономической свободе, в свободе прессы, независимости суда был заинтересован прежде всего слой образованных горожан. При старом режиме банкиры-миллионеры финансировали королей и неплохо с ними уживались. Главной силой буржуазных революций XVII–XIX вв. было «третье сословие», то есть буржуазия — в традиционном, домарксистском смысле слова.

К середине XIX столетия Европа королей и рыцарей стала Европой политических партий, прессы, банков и буржуа. Утвердился буржуазный стиль жизни.

За годы советской власти наши соотечественники перестали различать понятия «аристократизм», «буржуазность», «светскость». За рубежом представление о буржуазном стиле (о «буржуазности») связано с совершенно конкретными образами. «Ты выглядишь буржуазно», — может сказать парень своей девушке, посетившей парикмахерскую.

Буржуазность есть респектабельность, обеспечиваемая не только материальным достатком, но и воспитанием, умением одеваться и вести себя в обществе, образованием, соблюдением приличий и законов. Буржуа платит налоги и считает, что это правильно.

Типичный буржуа изображен в стихотворении Самуила Маршака «Мистер Твистер»:

Мистер Твистер,
Бывший министр,
Мистер Твистер,
Делец и банкир,
Владелец заводов,
Газет, пароходов,
Решил на досуге объехать мир.

Мистер Твистер живет в разумном, упорядоченном, хорошо устроенном мире, в котором есть контора Кука.

Есть за границей
Контора Кука.
Если вас
Одолеет скука

И вы захотите
Увидеть мир —
Остров Таити,
Париж и Памир, —
Кук для вас
В одну минуту
На корабле
Приготовит каюту,
Или прикажет
Подать самолет,
Или верблюда
За вами пришлет,
Даст вам комнату
В лучшем отеле,
Теплую ванну
И завтрак в постели.
Горы и недра,
Север и юг,
Пальмы и кедры
Покажет вам Кук.

И дальше перечисляются все характерные признаки буржуазного быта. Мистер Твистер — прекрасный семьянин («А то, чего требует дочка, / Должно быть исполнено. Точка»). Он заботится о своем здоровье (прыгает и машет ракеткой), он любит животных и искусство. Мистер Твистер разумен и добродетелен.

Мистер Твистер — миллионер, но по своему стилю и укладу его жизнь не слишком отличается от жизни европейского или американского профессора или стоматолога средней руки. Персонаж стихотворения Маршака точно соответствует представлениям об образцовом буржуа: человек средних лет, отец семейства, достаточно состоятельный и достаточно образованный для того, чтобы быть уверенным в завтрашнем дне. Его более или менее устраивает его положение, и по этой причине он является опорой государства. Он глубоко интегрирован в общество, то есть связан с ним многочисленными отношениями разного уровня. В этих отношениях он действует рационально, проявляя предприимчивость и ответственность. Поскольку его потребности идеально совпадают с потребностями общества, он является его привилегированным субъектом.

Вершиной развития буржуазной цивилизации была вторая половина XIX в. Достигнув своих исторических целей, европейская буржуазия наслаждалась комфортным и безопасным существованием. Если прежде социально-культурный

тип буржуа (бюргера) конкурировал с типом рыцаря, то теперь он становится господствующим. Социальный механизм работал бесперебойно.

Как сказано, к буржуазии не относили тех, кто был занят физическим трудом. Однако простой люд, «народные массы», — тоже часть буржуазного мира. Они обслуживают буржуазию, производят и покупают товары. Перед ними заискивают политики, нуждающиеся в их голосах на выборах. Им льстят, их развлекают. Их воспитывают и обучают. По большей части, они сами ориентируются на буржуазные ценности. К разочарованию марксистов, почти каждый пролетарий мечтает стать мелким собственником.

Буржуазному стилю жизни свойственно «скромное обаяние». Все сословия ориентируются на буржуазию. Но надо заметить, что и сама буржуазия ориентируется на достаточно высокие человеческие стандарты и образцы. Нуворишей и тех, кто приобрел состояние «неприлично», презирали.

Стефан Цвейг в изгнании и нищете написал проникнутые глубокой ностальгией «воспоминания европейца» о «вчерашнем мире». О своем отце, преуспевающем венском фабриканте, он с гордостью и восхищением сообщает:

Ему было важнее владеть «солидным» — и это тоже ходовое словечко того времени — предприятием, основанным на собственном капитале, чем расширять свое дело при помощи банковских кредитов и ипотек. То, что в течение всей его жизни никто никогда не видел его имени ни в долговой книге, ни на векселе, а только на странице дебета, причем, разумеется, в самом солидном кредитном учреждении, в банке Ротшильда, было для него главным предметом гордости. Любой доход, связанный хотя бы с минимальным риском, был для него неприемлем, и за всю свою жизнь он никогда не участвовал в чужом деле. И если тем не менее он постоянно становился все богаче, то отнюдь не за счет дерзких спекуляций или случайных удач, а благодаря тому, что держался благоразумного правила того времени, когда тратили лишь скромную часть прибыли и, следовательно, могли более значительную долю из года в год прибавлять к основному капиталу. Как и большинство людей его поколения, мой отец считал бы отчаянным мотом того, кто беспечно транжирил бы деньги, «не думая о будущем», и это также ходовое выражение той эпохи. И благодаря такому регулярному накоплению прибылей в ту эпоху процветания, да притом что государство еще не покушалось урвать даже от самых крупных прибылей более чем несколько процентов, тогда как государственные предприятия облагались тяжелыми налогами, крупные состояния росли как бы сами собой. Но этот пассивный способ оправдывал себя; в ту пору, не в пример временам инфляции, экономного человека не обкрадывали, а делового не обсчитывали; не спекулянты, а именно самые сдержанные дельцы оказывались в выигрыше [Цвейг, 1987, с. 166–167].

Марксисты потратили немало сил, показывая, что за респектабельностью европейской буржуазии стоит беспощадная погоня за наживой («Капитал боится отсутствия прибыли или слишком маленькой прибыли, как природа боится пустоты. Но раз имеется в наличии достаточная прибыль, капитал становится смелым. Обеспечьте 10 процентов, и капитал согласен на всякое применение, при 20 процентах он становится оживленным, при 50 процентах положительно готов сломать себе голову, при 100 процентах он попирает все человеческие законы, при 300 процентах нет такого преступления, на которое он не рискнул бы, хотя бы под страхом виселицы» [Маркс, с. 770]).

Самый порядок общественной и политической жизни, гарантировавший буржуазии такие привилегии, никак нельзя назвать ни справедливым, ни вполне демократическим. Права и возможности неравномерно распределялись в зависимости от возраста, пола, сословной принадлежности. Хотя перед некоторыми из представителей «четвертого сословия» открывались двери социальных лифтов, смена социального статуса была почти невозможной, поскольку считалось, что границы проведены правильно. Женщина, ребенок, бедняк (пролетарий), небелый (неевропеец) занимали подчиненное положение. Как все помнят, мистер Твистер — расист.

Право буржуа (по общеупотребительной формуле, «состоятельного белого мужчины сорока лет») управлять миром оправдывается тем, что он разумен, рационален. Но господствовавшую на рубеже веков идеологическую концепцию неправильно было бы отождествлять с философским рационализмом. Декарт полагал, что миром правит разум, одни и те же логические законы управляют и политикой, и мышлением, и природой. Напротив, буржуазная идеология основана на представлении о том, что природа сама по себе, и человеческая природа в частности, иррациональна, хаотична и опасна. Но она может быть подчинена разуму и дисциплине, сублимирована и культивирована. Отсюда происходит культ дисциплины, порядка и правил. Так получают идеологическое оправдание империалистическая колониальная политика, суровое викторианское воспитание, отношение к женщине как к существу второго сорта, система классовых разграничений. Женщина, дикарь, ребенок, пролетарий — и предмет заботы, и источник угрозы. Бремя заботы о них и одновременно защиты от них общества должен взять на себя наиболее разумный и сознательный субъект. В фильме «Жестокий романс» Кнуров и Вожеватов — представители нового русского купечества — берут на себя бремя заботы о неразумной Ларисе Огудаловой и разыгрывают ее в орлянку. Не на пистолетах же им стреляться.

Буржуазному миру свойственна уверенность в том, что разумный человек может и должен управлять природой и историей. Оптимизм этот поддерживался историческими обстоятельствами.

Вторая половина XIX и начало XX в. — время сравнительно благополучное, время важных успехов европейской цивилизации. Быстрый индустриальный

рост неравномерно, но несомненно вел к улучшению условий жизни. Все большее число людей получало доступ к услугам образования и медицины. После Франко-прусской войны 1870–1871 гг. в Европе (за исключением Балкан) не было войн. Европа богатела. Рабочее движение приняло по преимуществу мирные парламентские и тред-юнионистские формы. Во многих отношениях уровень жизни европейского среднего класса был весьма высоким («Университетский профессор в Шотландии в 1880-е мог заработать 600 фунтов в год, что было в 10 раз больше, чем самый высокий заработок рабочего, и на эти деньги можно было купить дом с 6 спальнями» [Дэвис, с. 576]).

Разумеется, фундаментом этого благополучия были ограбление колоний, эксплуатация «низших классов», хищническое использование природных ресурсов. Политическая жизнь эпохи характеризуется властью олигархов, общественная жизнь — тиранией общественного мнения, семейная — деспотизмом отцовского начала. Во всех этих сферах деспотизм сочетался с коррупцией. Однако мир, построенный европейской буржуазией, был устойчивым и стабильным. Поэтому он казался разумным, справедливым, естественным и вечным. Тем большим был шок, когда этот мир рухнул. Огромный резонанс был вызван катастрофой «Титаника» (1912), наглядно продемонстрировавшей бессилие человека перед лицом стихии. Настоящий же переворот в общественном сознании вызвала Первая мировая война с ее многомиллионными жертвами.

Текст 3

ВЛЮБЛЕННАЯ ЖЕРМИНИ

Х

Эта счастливая и неудовлетворенная любовь вызвала во всем существе Жермини удивительные физиологические перемены. Как будто страсть, овладевшая ею, обновила и переродила весь ее вялый организм. Ей уже больше не казалось, что она по капле черпает жизнь из скудного источника: в ее жилы влилась горячая кровь, тело наполнилось неиссякаемой энергией. Она чувствовала себя здоровой и бодрой; радость существования порою была крыльями в ее груди, точно птица на солнце.

Жермини стала теперь поразительно деятельной. Болезненное нервное возбуждение, которое поддерживало ее прежде, сменилось полнокровной жадной движением, шумным, переливающимся через край неутомонным весельем. Исчезли былая слабость, угнетенность, прострация, сонливость, томная лень. Она уже не ощущала по утрам, что ее руки и ноги налиты свинцом и еле шевелятся, — напротив, она просыпалась легко, с ясной головой, открытая всем удовольствиям предстоящего дня. Она быстро и резво одевалась; пальцы сами

собой скользили по одежде, и Жермини не переставала удивляться тому, что чувствует себя такой живой и подвижной в те самые часы, которые раньше несли ей только бессилие и дурноту. Весь день потом она ощущала то же телесное здоровье, ту же потребность двигаться. Ей непрерывно хотелось ходить, бегать, что-то делать, тратить себя. Прожитая жизнь порою просто не существовала для нее. Чувства, испытанные когда-то, стали далекими, как сон, и отступили в глубину памяти. Прошлое вспоминалось так смутно, словно она прошла через него в забытии, бессознательно, как сомнамбула. Впервые она поняла, познала острое и сладостное, мучительное и божественное ощущение играющих сил жизни во всей их полноте, естественности и мощи.

Из-за любого пустяка она готова была взбежать и спуститься по лестнице. Стоило мадемуазель сказать слово, как Жермини уже мчалась вниз с шестого этажа. Когда она сидела, ноги ее пританцовывали на паркете. Она чистила, наводила лоск, расставляла, выколачивала, вытряхивала, мыла, не давая себе ни минуты передышки, все время что-то делая, шумно входя и выходя, целиком заполняя собой маленькую квартирку. «Господи боже мой! — говорила мадемуазель, оглушенная, словно в комнате ревелся ребенок. — Какая ты непоседа, Жермини! Хватит тебе!»

Однажды, зайдя на кухню, мадемуазель увидела, что в тазу стоит ящик изпод сигар, наполненный землей.

— Это еще что такое? — спросила она у Жермини.

— Дерн... Я посадила цветы... может, вырастут... — ответила служанка.

— Значит, теперь ты увлекаешься цветами? Ну что ж, тебе остается только обзавестись канарейкой.

Перевод Эльги Линецкой

Вопросы и задания

Как складывались дальнейшие отношения Жермини с Жюпийоном? Почему ее любовь названа счастливой и неудовлетворенной? Как связано с любовью ее увлечение цветами? Какие ассоциации у французского читателя должно вызывать имя Жермини?

Определите особенности описания поведения Жермини в предложенном фрагменте. Что в нем напоминает манеру научного описания?

Братья Гонкур свой метод называли научным. Насколько «научным» может быть роман?

Охарактеризуйте роман в аспекте авторской позиции. В. И. Божович в работе «Традиции и взаимодействие искусств: Франция. Конец XIX — начало XX века» (М., 1987) пишет о том, что братья Гонкур избегают комментариев и объяснений, стремясь оставить читателя наедине с фактами жизни. Насколько справедливо это утверждение?

Авторская позиция

Авторская позиция — одна из сложных категорий литературоведения. Часто, говоря об авторской позиции, имеют в виду этическое отношение автора к героям («оценку»). С другой стороны, может подразумеваться способ или форма выражения оценки. Она может быть высказана прямо или косвенно, она может быть передоверена одному из героев или повествователю. Автор может демонстрировать свое присутствие, комментируя действие или рассказ, может быть безличным. Он занимает по отношению к событиям ту или иную пространственную позицию. Если он обозревает их издали, то видит общий план, если находится вблизи, то видит детали. Обратитесь к соответствующей литературе и уточните свои представления об авторской позиции.

Обратите внимание на использование метафор и сравнений в описании ощущений Жермини. Могла ли Жермини так говорить о себе сама?

Охарактеризуйте отношение к Жермини мадмуазель де Варандейль. Как соотносены история и образ мадмуазель с историей и образом Жермини? Какую роль хозяйка сыграла в судьбе Жермини?

Роман был опубликован в 1865 г. Почти одновременно в России был опубликован роман Достоевского «Преступление и наказание». Сравните описания досуга простолюдинов в этих романах. Подумайте, как изменялся быт горожан на протяжении XIX и XX вв. и что в нем оставалось неизменным.

Париж, столица XIX века

«Мы, писатели, художники, скульпторы, архитекторы, страстные поклонники до сей поры нетронутой красоты Парижа, от имени оскорбленного французского вкуса, от имени искусства и французской истории, над которыми нависла угроза, выражаем свое возмущение и всеми силами протестуем против строительства в самом сердце нашей столицы бесполезной и чудовищной Эйфелевой башни, которую злые языки, часто не лишённые здравого смысла и духа справедливости, уже окрестили Вавилонской...» [цит. по: Комбо, с. 102].

Письмо, известное как «Протест деятелей культуры», было подписано Мопассаном, Лекантом де Лилем, Франсуа Коппе, Дюма-сыном, Шарлем Гуно и другими известнейшими авторами.

В письме есть неточность. Красота Парижа названа «нетронутой». Между тем к 1889 г., когда Эйфелева башня была закончена, Париж уже подвергся масштабной перестройке.

Конец XVIII и первая половина XIX в. были самым бурным временем в истории города. Париж был главной ареной событий Великой революции, затем столицей Империи; парижане были свидетелями и участниками триумфов Наполеона, потом его падения.

Последствия крушения Империи были не такими катастрофическими, как можно было бы ожидать. Державы-победительницы желали не уничтожения Франции, а ее реставрации, то есть восстановления *ancien régime*. Осуществление этого замысла было невозможным, но он гарантировал сохранение государственного суверенитета Франции. Человеческие потери были огромны, но страна сохранила достаточно сил для новых революций, для новых войн и территориальных приобретений и для экономического подъема. Свидетельства подъема прежде всего ощущались в Париже. Париж быстро развивался, что особенно заметно на фоне французской провинции. При том, что население Франции практически не увеличивалось на протяжении XIX в., население Парижа выросло в несколько раз, с 550 тыс. в 1801 г. до 2 млн 700 тыс. в 1900-м.

Наполеон III стремился придать городу блеск, подобающий имперской столице. Париж XIX в. унаследовал не только множество прекрасных зданий и архитектурных ансамблей, но и лабиринт хаотически застроенных улиц. Город в значительной степени сохранял средневековый облик. К соборам и дворцам вплотную примыкали трущобы. Их обитатели страдали от перенаселения, преступности, антисанитарии. Обычным делом были эпидемии холеры.

В 1853–1870 гг. реконструкция Парижа осуществлялась под руководством префекта барона Османна (Georges Eugène Haussmann, 1809–1891). Масштабные градостроительные работы велись и до него, не прекращаясь даже в пору Наполеоновских войн. Но именно с именем Османна ассоциируется превращение Парижа в современный город.

Иван Комбо пишет, что тогда впервые начинается целенаправленная градостроительная политика: «Город рассматривается отныне как единое целое. Речь уже идет не о строительстве нескольких новых артерий, но о переустройстве всех центральных кварталов, о совершенствовании городского движения в целом, об улучшении городского воздуха, о налаживании регулярного сообщения между центром и окраинами, о привязке вокзалов к жизненным городским полюсам, о совершенствовании городской инфраструктуры... Подход Османна к планированию города разрушает прежние устои градостроительства (раздробленность среды обитания и чрезмерная плотность населения в центральных кварталах), определяет новые прямые и широкие направления движения, начинающиеся от вокзала, площади или от какого-то монумента. Отныне Парижу легче дышится, и вместе с тем самые бедные парижане покидают центр и переселяются на окраины» [Комбо, с. 89]. В городе были высажены 82 тыс. деревьев. Широкие улицы и бульвары, освещенные газовыми, потом электрическими фонарями, на картинах Моне, Писсарро и Кайботта — это образ не старого, а нового Парижа.

При этом в ходе строительных работ были разрушены тысячи старинных зданий, множество небольших церквей и особняков. И конечно, «османнизация»

Парижа подвергалась самой резкой критике. Но вскоре парижане привыкли к своему новому городу и полюбили его так же, как полюбили они потом и Эйфелеву башню, и открытое в 1900 г. метро, станции которого были оформлены в стиле модерн.

Как это бывает довольно часто, то, что кажется возникшим естественно и органично, в действительности является результатом жесткого планирования и неустанной заботы. Если Париж хорош, значит, он хорошо управлялся.

Французское выражение *savoir-vivre*, умение жить, следует правильно понимать. Оно включает в себя представление о «вкусе». Вкус — это не только способность отличать «хорошее» от «плохого», но и умение разбираться в оттенках: в оттенках отношений и интонаций, в сортах вина или сыра, в художественных стилях и направлениях моды. Умение развивается упражнениями, а не дается от природы.

Преобразившийся Париж сформировал парижский стиль жизни. Так, к примеру, бульвары создали обаятельный тип фланёра — человека, проводящего время в праздных прогулках, бескорыстного наблюдателя городской жизни.

Новый Париж создавался буржуазией для буржуазии, он несет на себе отпечаток буржуазной респектабельности. Буржуа — любимый объект критики в литературе и искусстве XIX в. Верлен не жалеет сарказма, описывая его в стихотворении «Господин Прюдом»:

Порядок любит он и слог высокопарный;
Делец и семьянин, весьма он трезв умом,
Крахмальный воротник сковал его ярмом,
Его лощеные штиблеты лучезарны.

Что небеса ему? Что солнца блеск янтарный,
Шафранный, золотой? Что над лесным прудом
Веселый щебет птиц? Ведь господин Прюдом
Обдумывает план серьезный и коварный:

Как в сети уловить для дочки женишка;
Есть тут один богач, уже не без брюшка,
Солидный человек, — не то что сброд отпетый

Стихослагателей, чей заунывный вой
Прюдома более допек, чем геморрой...
И шлют вокруг лучи лощеные штиблеты.

Перевод Владимира Шора

Но дело в том, что основным потребителем художественной продукции был именно буржуа. Он был читателем книг, театралом, посетителем галерей и концертных залов, покупателем картин.

Вполне закономерно, что буржуазный Париж был привлекателен для артистической богемы. Художественная жизнь Парижа кипела.

В Париж едут писатели и художники не только из французской провинции, но и из-за рубежа. Подолгу живут в Париже Генри Джеймс, Тургенев, американский художник Джеймс Уистлер. В Париж приезжает умирать Оскар Уайльд. В Париже натурализуются уроженцы Вест-Индии Жозе Мария де Эредиа и Камилл Писсарро. Еще более интернациональные черты приобретает художественная жизнь Парижа «прекрасной эпохи» (*belle époque*, два десятилетия перед I Мировой войной) и 1920-х гг.

Вспомните знакомые вам произведения популярной французской литературы XIX в. (Александр Дюма, Жюль Верн), музыки (Гуно, Бизе) и др. Образы Парижа конца века созданы в многочисленных операх и опереттах («Богема» Пуччини, «Мадемуазель Нитуш» Эрве и проч.).

Вспомните авторов нефранцузского происхождения (писателей, художников, музыкантов и т. п.), творчество которых было связано с Парижем в XX в. Какое место в художественной жизни Франции занимали уроженцы России? Подумайте, что делало возможной культурную адаптацию иностранцев во Франции.

«Париж, столица XIX века» — название эссе Вальтера Беньямина. Подумайте о смысле этого определения. Чем был Париж для остального мира в XIX в.? Сохранил ли Париж свое прежнее значение в XX и XXI вв.?

Текст 4

ПРИПАДОК

XXIII

Мадемуазель уже начала раздеваться, когда на пороге спальни появилась Жермини, прошла по комнате, тяжело опустилась на стул и, несколько раз глубоко, протяжно, прерывисто и мучительно вздохнув, запрокинула голову, передернулась, изогнулась и рухнула на землю. Мадемуазель хотела ее поднять, но она билась в таких судорогах, что старуха была вынуждена снова опустить на паркет это исступленное тело, члены которого, как пружины, то сжимались на секунду, то с хрустом разжимались, вытягиваясь направо, налево, куда попало, сбрасывая все, что попадалось на пути.

Услышав крики мадемуазель, высунувшейся в окно, какая-то служанка побежала за доктором, жившим неподалеку, но не застала его дома. Четыре

служанки помогли мадемуазель поднять Жермини и уложили ее в постель, предварительно расстегнув платье и разрезав шнуровку корсета.

Страшные конвульсии, хруст суставов, нервные подергивания рук и ног прекратились, но по шее и по обнажившейся груди пробегала дрожь, словно там, под кожей, катились волны, колебля юбку, добираясь до ступней. Запрокинув побагровевшее лицо со вздутыми венами, отчетливо выступавшими под подбородком, широко открыв глаза, полные той печальной нежности, того кроткого отчаянья, какими полны глаза раненых, Жермини лежала и, задышавшись, не отвечая на вопросы, обеими руками царапала себе грудь и шею, словно хотела вырвать оттуда какой-то движущийся комок. Напрасно давали ей нюхать эфир, пить апельсиновую воду; волны скорби продолжали пробегать по ее телу, а лицо по-прежнему хранило выражение мягкой грусти и сердечного страдания, которые как бы одухотворяли телесную муку. Все, казалось, причиняло ей страдание, все ее терзало — яркий свет, звуки голосов, запахи. Наконец через час она разразилась слезами, и настоящий поток хлынул из ее глаз, смягчив страшный нервный припадок. Дрожь теперь лишь изредка сотрясала это измученное тело, успокоенное глубочайшей, непреодолимой усталостью. Жермини перенесли на руках в ее комнату.

Из письма, переданного Аделью, Жермини узнала, что ее дочь умерла.

Перевод Эльги Линецкой

Вопросы и задания

Кто был отцом дочери Жермини? Почему Жермини не могла держать дочь при себе?

Какие ассоциации вызывает описание конвульсий Жермини? С какими объектами материального мира сопоставляется ее тело? Что вы думаете о «волнах», пробегающих «под кожей» Жермини?

В приведенном отрывке очень важен контраст между судорожными движениями тела Жермини и выражением ее лица. Какой смысл имеет этот контраст? Как соотносят авторы высшие проявления духовной жизни человека с его физиологией?

Жермини укладывают в постель, «предварительно расстегнув платье и разрезав шнуровку корсета». Одежда Жермини не дает ей нормально дышать. Найдите материалы о моде второй половины XIX в., подумайте о ее символическом смысле. Вспомните другие эпизоды романа, в которых речь идет о человеческом теле, ограничиваемом и сдерживаемом в своих проявлениях.

Назовите персонажей литературы и кино, поведение которых можно было бы охарактеризовать как истерическое.

Обратите внимание на последовательность изложения в приведенном фрагменте, напоминающую запись в истории болезни (анамнез — диагноз). В каких еще случаях

авторы используют подобную технику? Есть ли основания связывать ее с теорией литературного натурализма?

Тема внебрачных детей есть в романе Гарди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», в новеллах Мопассана «Пышка» и «Оливковая роща». Почему в литературе рубежа веков эта тема появляется, по-видимому, чаще, чем в прежние времена?

Выдающийся немецкий филолог Эрих Ауэрбах полагает, что интерес братьев Гонкур к жизни и бедствиям представителей социальных низов имеет не социально-политическую, а скорее артистическую природу: «они подбирали и фиксировали чувственные впечатления, особенно впечатления редкостные, отличавшиеся новизной; они были профессиональными первооткрывателями небывалых или забытых переживаний эстетических, особенно связанных с неким изломом, таких, которые удовлетворяли бы вкус требовательный и пресыщенный обычными впечатлениями. Именно поэтому низший люд казался им интересным предметом изображения» [Ауэрбах, с. 490–491]. Подумайте об этом.

Истерия

Диагноз «истерия» сейчас считается устаревшим. Однако во второй половине XIX в. исследования истерии было важным направлением психологии и медицины. Разумеется, само явление описывалось уже врачами древности. Словом «истерия» они обозначали неуправляемое поведение человека, шокирующее нарушение общепринятых правил: крик, плач, смех, судороги. Обычно реакция вызывалась тем или иным раздражителем, но по силе была явно неадекватна ему. Истерическое поведение часто выглядит нарочитым и демонстративным. Поскольку истерия наблюдалась в основном у женщин, она считалась специфически женской проблемой. В древности она могла объясняться колдовством, в новое время — особенностями женской физиологии и психологии, иррациональностью женской натуры. Впрочем, и древние, и новые обычно связывали истерические проявления с женской неудовлетворенностью.

Объяснения физиологии и психологии истерии, предлагавшиеся даже такими выдающимися учеными, как Ж.-М. Шарко и З. Фрейд, с современной точки зрения, по-видимому, мало отличаются от средневековых. Однако принципиально, что истерия стала рассматриваться как важная проблема. Почему это произошло? Ведь проявлений истерии едва ли стало больше по сравнению со Средними веками.

Может быть, потому, что истерические припадки наблюдались не только у женщин из низов, но и у вполне благополучных представительниц среднего класса, живших в обстановке комфорта и во многих случаях окруженных любовью близких. Потому, что близкие считали возможным и необходимым тратить средства на лечение своих матерей, жен и дочерей и финансировать соответству-

ющие научные исследования. Потому, что европейский мир стал уже достаточно цивилизованным, чтобы серьезно относиться к женщинам и их проблемам.

Эдмон де Гонкур (Edmond de Goncourt, 1822–1896),

Жюль де Гонкур (Jules de Goncourt, 1830–1870)

Вспомните другие литературные дуэты (И. Ильф и Е. Петров и др.). В чем своеобразие творческого союза братьев Гонкур?

Дед братьев Гонкур при старом режиме получил дворянство, отец, наполеоновский офицер, при Людовике XVIII стал виконтом. От матери они унаследовали скромную ренту.

Отказавшись от службы, братья занимались творчеством, сначала живописью, потом литературой, коллекционировали предметы искусства, путешествовали. К политической жизни своей эпохи относились индифферентно. Подумайте об обстоятельствах, сделавших возможным такой жизненный стиль. Что в творчестве братьев Гонкур может быть обусловлено их происхождением и положением?

Первоначальную известность братья Гонкур получили как историки, опубликовавшие ряд работ, посвященных истории Франции XVIII в. Об их исторических трудах В. М. Толмачев пишет следующее: «Как историков их интересовали не масштабные события, а мир, запечатленный в интимных частностях — приватной переписке, предметах интерьера, эпиграммах, модных словечках, безделушках, семейных реликвиях. Иначе говоря, это история из осколков, она из принципа ничего не сообщает о “наиглавнейшем”, о тех общедоступных сенсациях, которым посвящают себя современные Гонкурам газеты» [Зарубежная литература конца XIX — начала XX века, с. 52]. Подумайте, есть ли что-то общее в исторических и художественных экспериментах Гонкуров.

Есть читатели, которые полагают, что лучшее в наследии Гонкуров — не романы и не исторические труды, а «Дневник», который братья начали вести с 1851 г. Последние записи Эдмон сделал незадолго до смерти в 1896 г. «Дневник» является бесценным источником сведений о литературной жизни Франции, о культуре и быте второй половины XIX в., но значение его не только в этом.

Записи в «Дневнике» датированы более или менее точно, но не всегда они представляют собой хронику текущих событий. Это разножанровые материалы: очерки о знакомых людях, мемуарные фрагменты, зарисовки характеров, впечатлений, записи разговоров и реплик, эссеистические рассуждения на разные темы.

Писатель нередко ведет записные книжки, фиксируя наблюдения, образы, идеи, наброски сюжетов. Обычно он делает это для того, чтобы потом использовать в работе, вставить в роман или в статью. «Дневник» Гонкуров представляет собой самостоятельное произведение, в котором незавершенность (субъек-

тивность, противоречия, фрагментарность, калейдоскопическая смена тем) становится формой завершения. Произведения такого рода заняли прочное место в литературе XX в. (см., например, «Записи и выписки» М. Л. Гаспарова).

Трудно сказать, сразу ли Гонкуры осознавали эстетические возможности избранной формы. К публикации Эдмон Гонкур приступил в 1887 г., издал девять томов. По-русски изданы фрагменты, составляющие два объемистых тома.

Эдмону Гонкуру пришлось редактировать текст. Первые тома вызвали скандал. Многие персоны, упомянутые в «Дневнике», были возмущены. Начиная с шестого тома Гонкур воздерживается от публикации в «Дневнике» записей, содержащих особенно резкие оценки или описания фактов, о которых фигурантам «Дневника» хотелось бы забыть. По завещанию Эдмона Гонкура, полный текст должен был быть опубликован через 20 лет после его смерти. Задача публикации возлагалась на специально созданную для этого на средства завещателя комиссию — Гонкуровское литературное общество, в обиходе называемое Академией Гонкуров. В состав общества вошли десять членов — авторитетных литераторов из числа друзей и знакомых Гонкуров. Освобождающиеся места в дальнейшем замещались также по принципу дружеских связей и литературного авторитета.

Опасаясь новых скандалов, Гонкуровское общество откладывало публикацию полного текста «Дневника» до 1950-х гг.

С течением времени основной задачей Гонкуровской академии стало присуждение ежегодной премии за лучший роман. Впервые премия была вручена в 1903 году. Лауреатами становились Анри Барбюс, Марсель Пруст, Андре Мальро, Анри Труайя, Робер Мерль, Жюльен Грак, Симона де Бовуар, Мишель Турнье, Патрик Модiano, Маргерит Дюрас, Паскаль Киньяр, Мишель Уэльбек и другие видные писатели. Гонкуровская премия — наиболее авторитетная премия во Франции.

В уставе премии есть противоречие — писатель может получить ее лишь один раз в течение жизни, как будто исключается возможность того, что он может создать хотя бы два романа, превосходящих по своим достоинствам все, что было опубликовано за год. Это привело к скандалу, когда Ромен Гари, получивший в 1956 году премию за роман «Корни неба», стал ее повторным лауреатом, опубликовав в 1975 г. роман «Все впереди» под псевдонимом Эмиль Ажар.

Литературные премии

Литературная премия современного типа появляется сравнительно недавно, во второй половине XIX в. Со времен Античности писатель жил или благодаря собственным доходам, не имевшим отношения к его литературному труду, или на средства меценатов разного типа. Просвещенные монархи и вельможи, желавшие прославить свое имя, покровительствовали поэтам. Когда сложился

массовый рынок читателей книг, писатель получил возможность получать доход от продажи своих произведений. Однако тут же обнаружилось, что успехом пользуются главным образом заведомо второсортные коммерческие сочинения.

Литературные премии учреждались для того, чтобы поддерживать некоммерческую литературу. В одних случаях в роли учредителей выступали меценаты, поручавшие распределение премиального фонда экспертам, в других — различные литературные общества и организации, самостоятельно искавшие спонсоров. В некоторых случаях премии финансируются и из государственного бюджета. В 1859 г. была учреждена немецкая премия Шиллера, потом в 1890–1900-е гг. появились Пушкинская премия, швейцарская франкоязычная премия Рамбера, Нобелевская, французские Гонкуровская и «Фемина», испанская премия Фастенрата. Позднее к ним прибавились Пулитцеровская премия в США, премии Ренодо, Виареджо, Медичи, Букеровская, премия принцев Астурийских и множество других. В развитых странах присуждается столько разнообразных премий, что, как говорят, любой писатель какую-нибудь из них непременно получит.

Премия — важное средство организации современной литературы. Она может оказывать влияние на рынок. Независимо от призовой суммы (у Гонкуровской она символическая), писатель, получивший авторитетную премию, оказывается в поле зрения читателей и издателей. Растут тиражи, появляются переводы. Так, хотя в СССР решения Нобелевского комитета критиковались за политизированность, тем не менее в сложной игре, которую вели прогрессивные издатели с идеологическими инстанциями, присуждение писателю Нобелевской премии часто было важнейшим аргументом в пользу его перевода и публикации. Партаппаратчики думали, что премия — гарантия не только выдающихся литературных достоинств, но и респектабельности. Возможно, во втором пункте они ошибались реже, чем в первом.

Разумеется, для того, чтобы премия могла влиять на репутацию писателя, она прежде должна стать авторитетной. Решения комитета не должны вызывать подозрений, а писатели должны оправдывать надежды академиков, то есть становиться классиками.

Современная система присуждения премий с самого своего возникновения вызывает множество нареканий. Как правило, комитеты обвиняют в некомпетентности и в ангажированности. Премии, которые должны поддерживать некоммерческую литературу и открывать новые имена, зачастую присуждаются писателям, которые уже настолько знамениты, что в подобной поддержке не нуждаются. Обилие премий снижает их престиж и порождает нездоровую конкуренцию между ними. Писатели и их агенты также нередко пускаются в интриги, рассчитывая на те или иные связи. На решения комитетов влияют политические соображения, амбиции и снобизм участников литературного процесса.

Наконец, если задачей деятельности комитетов была поддержка некоммерческой литературы, то ее объективным результатом становится повышение рыночной стоимости такой литературы, ее коммерциализация. Самый институт экспертов, способных отличать высокую литературу от низкой, оригинальную от эпигонской, является порождением массового общества, заинтересованного в получении краткого набора авторов и произведений, знать которые необходимо для того, чтобы считаться культурным человеком.

В любом списке лауреатов множество имен, которые задним числом кажутся случайными. Помимо премий, существует немало способов заставить писателей бегать наперегонки: читательские и издательские рейтинги, университетские списки обязательной литературы для чтения, гранты для начинающих.

И все же неплохо, что в дни присуждения Нобелевской, Букеровской или Гонимой премии внимание широкой публики бывает привлечено к литературе.

«ТЕРЕЗА РАКЕН» (*THÉRÈSE RAQUIN*, 1867)

ЭМИЛЯ ЗОЛЯ

Характеры и темпераменты

В предисловии ко второму изданию романа Золя писал, что намеревался изобразить не характеры, а темпераменты. В чем разница?

В жилах Терезы течет горячая кровь, она дочь африканской красавицы. Почему некоторые думают, что темперамент может передаваться по наследству?

Сюжет

Кратко изложите основную событийную канву романа. Знакомы ли вам другие произведения, в которых любовники убивают мужа? Существует, к примеру, классический фильм 1981 г. «Почтальон всегда звонит дважды» по роману Джеймса Кейна (Николсон, Джессика Ланг). Роман Кейна был экранизирован также Висконти в 1944 г.

Персонажи

Охарактеризуйте главных героев (Тереза, госпожа Ракен, Камилл, Лоран). Напоминают ли они вам героев каких-либо других произведений? Встречались ли вам подобные типы в жизни?

Текст 1

У ВОДЫ

Из главы II

Терезе шел восемнадцатый год. Однажды, семнадцать лет тому назад, когда г-жа Ракен еще держала галантерейную торговлю, ее брат, капитан Деган, явился к ней с маленькой девочкой на руках. Он прибыл из Алжира.

— Вот ребенок, которому ты доводишься теткой, — сказал он улыбаясь. — Мать его умерла... Не знаю, куда его девать. Дарю его тебе.

Торговка взяла ребенка, улыбнулась ему, поцеловала в розовые щеки. Деган прожил в Верноне неделю. Сестра почти ничего не спросила у него относительно девочки, которую он ей вручил. Она узнала только, что милая крошка родилась в Оране и что ее мать была туземкой, женщиной редкостной красоты. За час до отъезда капитан передал сестре метрику, в которой Тереза,

признанная им за родную дочь, значилась под его фамилией. Он уехал, и с тех пор его больше не видали: несколько лет спустя он был убит в Африке.

Тереза росла, окруженная нежной заботливостью тетки; спала она в одной постельке с Камиллом. Здоровье у нее было железное, но ухаживали за ней как за слабеньким ребенком, держали в жаркой комнате, где помещался маленький больной, и ей приходилось принимать все микстуры, которыми пичкали Камилла. Она часами сидела на корточках перед камином и в задумчивости, не моргая, глядела на пламя. Вынужденная жить жизнью больного, она замкнулась в самой себе, приучилась говорить вполголоса, передвигаться бесшумно, сидеть на стуле молча и неподвижно, широко раскрыв глаза и ничего не видя. Но когда она поднимала руку, когда ступала ногой, в ней чувствовалась кошачья гибкость, подтянутые могучие мускулы, нетронутая сила, нетронутая страсть, дремлющие в скованном теле. Однажды ее брат упал от внезапного приступа слабости; она резким движением подняла и перенесла его, и от этого усилия, давшего выход дремлющей в ней энергии, лицо у нее залилось густым румянцем. Ни затворническая жизнь, которую она вела, ни вредный режим, которому ей приходилось подчиняться, не смогли ослабить ее худого, но крепкого тела; только лицо ее приобрело бледный желтоватый оттенок, и в тени она казалась почти что дурнушкой. Иной раз она подходила к окну и заглядывалась на дома на другой стороне улицы, застланные золотой солнечной пеленой.

Когда г-жа Ракен продала магазин и удалилась в домик у реки, в жизни Терезы появились минуты затаенной радости. Тетя так часто твердила ей: «Не шуми, — сиди тихо», что все врожденные свои порывы она тщательно схоронила в глубине души. Она в высшей степени обладала хладнокровием, внешней невозмутимостью, но под ними таилась страшная горячность. Ей всегда казалось, что она в комнате кузена, возле больного ребенка; движения ее были размеренны, она большей частью молчала, была притихшей, а если говорила что-нибудь, то невнятно, по-старушечьи. Когда она впервые увидела сад, белую реку, привольные холмы, уходящие к горизонту, ею овладело дикое желание бегать и кричать; сердце бурно билось в ее груди; но на лице ее не дрогнул ни единый мускул, и на вопрос тети, нравится ли ей новое жилище, она ответила только улыбкой.

Теперь жить ей стало лучше. Она была все так же податлива, сохранила все то же спокойное, безразличное выражение лица, она по-прежнему была ребенком, выросшим в постели больного; но внутренне она зажила безудержной, буйной жизнью. Оставшись одна в траве на берегу реки, она, как животное, ложилась ничком на землю, широко раскрыв потемневшие глаза, извиваясь и словно готовясь к прыжку. И так она лежала часами, ни о чем не думая, отдавшись палящему солнцу и радуясь, что может перебирать руками землю. Ее обуревали безумные мечты; она с вызовом смотрела на бурлящую реку, она

представляла себе, что вода вот-вот бросится, нападет на нее; тут она напрягала все силы, готовилась к защите и в гневе обдумывала, как ей одолеть стихию.

А вечером Тереза, умиротворенная и молчаливая, занималась шитьем, сидя возле тети; под мягким светом, лившимся из-под абажура, ее лицо казалось лицом спящей. Камилл, развалившись в кресле, думал о своих накладных. Безмятежность сонной комнаты только изредка нарушалась какой-нибудь фразой, произнесенной вполголоса.

Госпожа Ракен взирала на детей с небесной добротой. Она решила их поженить.

Перевод Евгения Гунста

Вопросы и задания

В каких еще эпизодах романа упоминается вода?

Вода — один из самых универсальных символов в культуре. Какими значениями наделяется этот символ? Какие из них актуализируются в романе?

В приведенном фрагменте Тереза «с вызовом смотрит на бурлящую реку», она с гневом думает, как ей одолеть стихию. Как соотносится это с содержанием романа?

В литературе и живописи образы отдыха на воде начинают появляться едва ли раньше, чем в середине XIX в. С чем это может быть связано?

Вспомните другие произведения, в которых присутствует мотив «смерти от воды».

«Тереза Ракен» считается классическим образцом натуралистического романа. Натурализм провозглашает научный подход к действительности. Между тем один из важнейших принципов научного дискурса — его терминологичность, требование точного и непротиворечивого выражения мысли. Не противоречит ли этому использование символики в образности романа Э. Золя?

Символ

Символ — один из типов образа, многозначное иносказание. Обычно он противопоставляется аллегории. В аллегории детально проработан и сложен план внешнего выражения, но иносказание однозначно: женщина с завязанными глазами, с мечом и весами олицетворяет правосудие, бегущий старик с косой — время. Символ, напротив, отличается лаконизмом внешней формы (вода, огонь, звезда, заря и т. п.), но смысл образа может толковаться по-разному. Символ соединяет в себе многие, порой противоположные смыслы.

Второе издание «Терезы Ракен» было опубликовано с эпиграфом из Ипполита Тэна, знаменитого французского ученого-позитивиста, философа и историка: «Пороки и добродетели — такие же неизбежные результаты социальной

жизни, как купорос и сахар — продукты химических процессов». Прокомментируйте это высказывание.

Обосновывая свой метод в работе «Экспериментальный роман», Золя противопоставляет его методу «писателей-идеалистов», «которые выходят за рамки наблюдения и опыта, а основой своих произведений берут нечто сверхъестественное, иррациональное — словом, писателей, которые допускают существование таинственных сил, действующих вне условий, детерминирующих явления жизни». «Насущное дело для нас, романистов-экспериментаторов, — идти от известного к неизвестному... а романисты-идеалисты умышленно остаются в сфере неведомого, цепляясь для этого за всяческие религиозные и философские предрассудки, и выставляют к тому же поразительный предлог — что неведомое якобы благороднее и прекраснее всем известного». Заметим при этом, что Гюстав Флобер считал Золя «чистой воды романтиком» (письмо Г. Флобера Э. Золя от 4 июля 1879 г.). Подумайте об этом.

Натурализм

Не вдаваясь в детали, можно сказать, что обычно в концепции натурализма, разработанной Золя, выделяют две тенденции, ни одна из которых не является абсолютно новой.

Первая из них состоит в идее верности природе (жизненной правде). Писатель-натуралист стремится представить свои произведения как точное и достоверное отражение действительности. Такая позиция предполагает отказ от морализирования, от прямого выражения оценок, которые неизбежно должны третироваться как субъективные. Золя настаивает на близости своих установок к методу научного позитивизма, который ограничивается областью опыта, воздерживается от спекулятивных обобщающих суждений. Это не означает превращения романа в научное исследование. Однако артистическая цель может быть достигнута лишь при выполнении этих условий.

Сама по себе не новая, эта тенденция требовала обращения к запретным («скандальным») темам, к предметам и явлениям, о которых все знают, но о которых не принято говорить. Разумеется, это ставит писателя в рискованную позицию, он неизбежно навлекает на себя гнев ревнителей нравственности, устоев и традиций. В то же время это обеспечивает внимание публики и писательский успех.

Вторая тенденция состоит в природном («натуральном») обосновании всех явлений культуры, от морали до политики, от искусства до развития промышленности. И самые высокие, и самые низкие чувства, мысли и поступки суть проявления природы. Вера Золя в детерминизм наследственности и среды, в невозможность преодолеть роковую власть плоти превращается в своего рода религию.

В том, что герои Золя всецело подчинены своим инстинктам, Гюстав Лансон увидел цинизм и унижение человека: «Это безумцы или животные, которые после 400 страниц, развернув перед нами всю свою жизнь, не могут нам сказать ничего, кроме того, что они безумцы или животные» [Лансон, с. 215].

Но дело в том, что для самого Золя, как и для Ницше, именно животное в человеке было священным. Священна для него природа, а сильнее всего она проявляет себя в сексуальном инстинкте. Всегда сильно пишет Золя о сексуальных переживаниях, о любовных томлениях молодых людей, неважно, бедняков или богачей. И бедняки, и богачи, и мудрецы, и глупцы всегда в дураках у природы, всегда подчиняются ее власти, как бы ни пытались ее избежать.

Чтобы избежать власти природы, человек создает мир религии, этики, социальных институтов, государства, полиции. Все это механизмы, предназначенные для того, чтобы человек как можно меньше был животным, чтобы он не мог удовлетворять свои инстинкты. Больше всего от этого страдают те, кто стоят к природе ближе всего: женщины, дети, бедняки, художники и артисты. Но природа — не только жертва, она и мстительница, она мстит человеку за попрание своих законов. Вода затапливает шахты, болезнь разъедает человеческое тело. Сами наследственные болезни и аномалии — тоже возмездие.

Социальный критицизм Золя имеет именно такую натуралистически-религиозную основу. В истоках своих она связана с Руссо, ее параллели — Лев Толстой, Ницше. Любопытно и, пожалуй, отличает Золя от Руссо, Толстого и многих русских писателей, поднимавших аналогичные темы, что он с восхищением пишет о технике, о плодах цивилизации. Могучий паровоз, шахта, товары на рынке, ткани в модной лавке Золя изображает мощно, с упоением, любуясь этими результатами человеческого труда. Но в том-то и дело, что все это на самом деле не принадлежит человеку. Сила пара и электричества — это все та же сила природы, которая всего лишь позволяет человеку этой силой до поры до времени пользоваться. Характерно, что один из самых впечатляющих образов этого ряда у Золя — паровоз в романе «Человек-зверь», названный женским именем Лизон. Сопоставление могучей природы и человеческого бессилия производит всегда сильное впечатление, придает прозе Золя лиризм.

Следует отметить, что сходные тенденции в понимании задач искусства и в акцентировании природного детерминизма наличествуют у многих авторов — современников Золя (Ибсена, Гарди, Гауптмана, Томаса Манна), что дает повод, но едва ли основание включать их в число «натуралистов».

ЛОРАН-ЖИВОПИСЕЦ

Из главы V

Профессия адвоката привела его в ужас, а одна мысль о том, что ему придется копать землю, вгоняла его в дрожь! Он обратился к искусству, думая, что это ремесло самое подходящее для лентяя; ему казалось, что действовать кистью — пустое дело; кроме того, он надеялся на легкий успех. Он мечтал о жизни, полной доступных наслаждений, о роскошной жизни, об изобилии женщин, о неге на диванах, о яствах и опьянении. Эта мечта осуществлялась в действительности, пока папаша Лоран высылал денежки. Но когда перед молодым человеком, которому к тому времени уже минуло тридцать лет, в отдалении предстала нищета, он призадумался; он чувствовал, что у него не хватит сил терпеть лишения; он не согласился бы прожить и дня впроголодь даже ради самой громкой артистической славы. Как он и выразился, он послал живопись к чертям, едва только убедился, что она бессильна удовлетворить его обширные аппетиты. Его первые живописные опыты были более чем посредственны; его крестьянский глаз воспринимал природу сумбурно, с низменной ее стороны; его холсты — грязные, неряшливые, уродливые — не выдерживали критики. Впрочем, он не страдал артистическим тщеславием и не особенно огорчился, когда ему пришлось забросить кисти. Он искренне пожалел только о мастерской своего школьного товарища, о просторной мастерской, где он так упоительно бездельничал добрых пять лет. Он пожалел также о натурщицах, мелкие прихоти которых были ему по карману.

Перевод Евгения Гунста

Вопросы и задания

Представления Лорана об искусстве и о жизни художника, разумеется, комичны. Но они достаточно типичны для определенной части публики. Вспомним, что портрет Камилла, написанный Лораном, пользуется успехом в кружке, собирающемся у Ракенов. Как и почему меняется художественная аудитория в XIX в.?

После совершенного им убийства и после женитьбы на Терезе Лоран от скуки вновь берется за кисть. Знакомый художник, встретивший Лорана в этот период, поражен и изменениями в облике Лорана, и качеством его работ. Вспомните теории искусства, разработанные романтиками на рубеже XVIII и XIX вв. Как с ними перекликается теория искусства, косвенно изложенная в романе Золя?

Характеристики живописных опытов Лорана поразительно напоминают оценки, которые академическая критика XIX в. давала картинам импрессионистов. Случайно ли это? Манера каких художников может быть уподоблена мазне Лорана?

Золя — человек другого поколения, нежели братья Гонкур, и другого социального происхождения и опыта: сын инженера, оказавшийся после смерти отца в очень стесненных обстоятельствах, не связанный с аристократическими кругами. Для него журналистика была не занятием от скуки и не игрой, в которой Гонкуры принимали участие с некоторой снисходительностью, а нормальным началом литературной карьеры и в дальнейшем — ее обязательным элементом. Иное значение имел для него и коммерческий успех его книг. Подумайте, сказывается ли это в его произведениях.

Познакомившись с биографией и творчеством Золя, вы, может быть, обнаружите черты авторской личности в достаточно неожиданных персонажах.

Импрессионизм

Слово «импрессионизм», ставшее названием революционного переворота в живописи, случайно и довольно неудачно. Оно было инициировано картиной Клода Моне «Впечатление. Восход солнца», выставленной в 1874 г. в мастерской знаменитого фотографа Надара вместе со 165 картинами 30 художников. Манера, в которой была написана картина, характерна для многих других художников, помимо тех, которые в 1860–1870-е гг. поддерживали тесные дружеские и творческие отношения, то есть составляли круг импрессионистов: размытые контуры предметов, предметы фона и первого плана изображены одинаково нечетко, небрежно воспроизведена форма предметов, такими же небрежными, грубыми кажутся мазки. С другой стороны, сами эти художники были очень разными. Между живописью Дега и Моне, между Мане и Писсарро мало общего. Еще меньше общего можно найти у тех художников, которых обозначают термином «постимпрессионизм», от Сезанна, Ван Гога и Гогена до Сёра, Тулуз-Лотрека и Боннара. И, конечно, суть импрессионизма не в том, чтобы беспечно и легкомысленно фиксировать случайные впечатления.

Разумеется, импрессионистов объединяло отрицательное отношение к академической живописи с ее условными сюжетами и условным великолепием. Но живопись импрессионистов была радикальным разрывом не только с академизмом, но со всей традицией живописи, ориентированной на воспроизведение красивого и значительного в жизни. Ведь даже «художники галантных празднеств» вроде Буше, Ватто и Фрагонара изображали «значительное», даже когда рисовали сценки салонного быта. Персонажи картины Фрагонара «Поцелуй украдкой» быту не принадлежат. Это Венера и Марс, это Амур и Психея, одетые в салонные платья. На картинах Ватто зритель видит не галантных дам, прикидывающихся поселянками. Это олицетворенные образы весны, любви, природы, это богини и нимфы. Полной противоположностью им являются Олимпия и девушки из «Завтрака на траве» Э. Мане. Потому они и вызвали шок.

Картины новых художников не потому красивы и значительны, что изображают нечто значительное. Они значительны сами по себе, они сами в себе развешаны. Они не изображают действительность, а сами ею являются. Потому предметом изображения может стать все что угодно: бал в Мулен де Ла Галетт, завтрак гребцов, выпивоха в пивной или стул, на котором он сидел.

Эмиль Золя (Émile Zola, 1840–1902)

Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи

В цикл, работу над которым Золя начал после успеха «Терезы Ракен», входят 20 романов. Первый, «Карьера Ругонов», издан в 1871 г. В цикле представлены все сословия французского общества, там есть романы о богачах и бедняках, о столице и о провинции, о банкирах и художниках, о буржуа и о военных, о шахтерах и о железнодорожниках. Действие всех романов происходит во времена Второй империи, 1851–1871 гг. В каждом романе появляются представители семейства Ругон-Маккаров, принадлежащие к самым разным социальным слоям, зачастую не подозревающие о своем родстве, но наследующие физические и психические качества своих предков. Цикл завершается романом «Доктор Паскаль» (1893). Паскаль Ругон выстраивает родословное древо семейства начиная от своей бабушки Аделаиды Фук: «родилась в 1768 г.; вышла замуж в 1786 г. за Ругона, садовника — неповоротливого и спокойного; от него у нее родился в 1787 г. сын; овдовела в 1788 г.; в 1789 г. взяла себе в любовники Маккара, неуравновешенного пьяницу, контрабандиста; прижила с ним сына в 1789 г. и дочь в 1791 г.; сошла с ума в 1851 г. и содержалась в Тюлет, в доме умалишенных, где и умерла от удара в 1873 г., 105 лет от роду». От туповатого Ругона пошло потомство, не блещущее особыми талантами, но солидное и преуспевающее в обстановке социальной стабильности и коррупции Второй империи. Потомки Ругона — люди одаренные, но склонные к шизофрении, алкоголизму и суициду.

Ближайшим образцом для Золя была, конечно, «Человеческая комедия» Бальзака; но читатель может вспомнить и романтические генеалогии в таких книгах, как «Житейские воззрения кота Мурра» и «Эликсиры Сатаны» Гофмана или «Страшная месть» Гоголя. Есть и другие произведения или циклы произведений, в которых действуют представители разных поколений одной семьи.

J'accuse...!

В 1894 г. капитан Альфред Дрейфус, офицер французского Генштаба, был обвинен в шпионаже в пользу Германии и осужден на основании секретных документов. Процесс прошел со множеством нарушений. Резонанс был огром-

ным. Не только Франция, но и чуть ли не весь цивилизованный мир разделились на дрейфусаров и антидрейфусаров. Патриоты негодовали, они были убеждены, что никакие сомнения в справедливости приговора недопустимы, что Дрейфус не может не быть виновен уже потому, что он еврей. Либералы видели в деле пример произвола правительственных и военных кругов, коррумпированности судебной системы и лицемерия политических институтов, провозглашавших нормы равенства, но пронизанных антисемитизмом.

В 1898 г. Золя в газете «L'Aurore» опубликовал свое письмо «Я обвиняю», написанное в защиту Дрейфуса и адресованное президенту Феликсу Форю. Оно представляет собой образцовый текст политической публицистики. По обвинению в клевете Золя был приговорен к тюремному заключению и бежал от французской полиции в Англию. Вернулся во Францию он через год, когда обвинение против него было снято из-за того, что вскрылись новые обстоятельства дела Дрейфуса. Под давлением общественного мнения Дрейфус был сначала помилован, пробыв до этого шесть лет на каторге, а потом в 1906 г. полностью оправдан. Таким образом, дело Дрейфуса продемонстрировало не только коррумпированность, некомпетентность и безответственность военных, политиков и судей, но также и силу демократических институтов и свободной прессы.

«ОЗАРЕНИЯ» (*ILLUMINATIONS*, 1874)

АРТЮРА РЕМБО

Богема

Какой смысл вы вкладываете в слово «богема»? Кого вы могли бы назвать представителем богемы? Есть ли представители богемы в вашем окружении?

Прочитайте тексты, входящие в книгу (обычно на русском она издается не в полном составе, но общее представление о ней составить можно). Ознакомьтесь с комментариями. Можно ли считать «Озарения» чем-то вроде поэмы? Имеются ли в книге сквозные темы, мотивы и образы?

Текст 1

ПОСЛЕ ПОТОПА (APRÈS LE DÉLUGE)

Как только утомилась идея Потопа, заяц остановился среди травы и кивающих колокольчиков и помолился радуге сквозь паутину.

О драгоценные камни, которые прятались, цветы, которые уже открывали глаза!

На грязной улице появились прилавки, и потянулись лодки по направлению к морю, в вышине громоздящемуся, как на гравюре.

Кровь потекла — и у Синей Бороды, и на бойнях и в цирках, где Божья печать отметила побледневшие окна. Кровь и молоко потекли.

Бобры стали строить. «Мазагранны» дымились в кофейнях.

В большом, еще струящемся доме дети, одетые в траур, рассматривали восхитительные картинки.

Хлопнула дверь — и на площади деревушки ребенок взмахнул руками, ребенок стал понимать флюгера и петухов колоколен под сверкающим ливнем.

Мадам *** установила фортепьяно в Альпах. Шла месса, и шли церемонии первых причастий в соборах.

Караваны тронулись в путь. И Великолепный Отель был построен среди хаоса льдов и полярной ночи.

С тех пор Луна стала слышать, как плачут шакалы в тимьянных пустынях, и слышать эклоги в сабо, чье ворчанье раздается в садах. Затем в фиолетовой роще сказала мне Эвхарис, что это — весна.

Пруд, закипи! Пена, беги по мостам и над лесом! Черный покров и органы, молнии, гром, поднимитесь, гремите! Воды и грусть, поднимитесь и возвратите потопа!

Потому что с тех пор, как исчезли они, — о скрывающиеся драгоценные камни, о раскрывшиеся цветы! — наступала скука. И Королева, Колдунья, которая раздувает горящие угли в сосуде из глины, никогда не захочет нам рассказать, что знает она и что нам неизвестно.

Перевод Михаила Кудинова

В комментариях Н. И. Балашов отмечает, что мазагран — кофе с добавлением воды или спиртного; «Отель» может значить также «алтарь»; «Эвхарис (Эвхарита) — значит “обаятельная”, “приятная”. Это имя одной из нимф, спутниц Калипсо, в романе “Телемак”, написанном французским писателем XVII–XVIII вв. Фенелоном по мотивам “Одиссеи” Гомера. Эвхаристия — религиозное таинство (нисхождение благодати на хлеб и вино при причастии, якобы превращающее их в плоть и кровь Христовы)» [Рембо, с. 422].

Вопросы и задания

«После потопа» — вступительный текст «Озарений». Какие темы, намеченные в этом стихотворении, развиваются в других стихотворениях книги?

Вспомните мифы о Великом потопе. Как Рембо переосмысляет символику потопа? Почему желает возвращения потопа? Комментаторы отмечают, что в стихотворении могли выразиться настроения Рембо после поражения Парижской коммуны. Какие еще смыслы можно в нем увидеть? Название стихотворения напоминает известное выражение «После нас хоть потоп» («Après nous le déluge»), приписываемое маркизе Помпадур. Как Рембо обыгрывает его смысл?

Приведите примеры алогизма, нарочитой бессмыслицы в стихотворении. Попытайтесь их объяснить.

Парижская коммуна

В войне с Пруссией (1870–1871) Франция потерпела жестокое поражение. Общество было деморализовано. Страна переживала тяжелый экономический кризис. Во время войны, когда французские армии терпели одно поражение за другим, была создана Национальная гвардия численностью до 300 тыс. человек. Гвардия была вооружена и получала жалование. В основном гвардейцами

были представители мелкой буржуазии и неимущих слоев. Значительная часть гвардии находилась в Париже.

По условиям капитуляции, французское правительство, эвакуировавшееся в Бордо, а потом переехавшее в Версаль, должно было разоружить гвардейцев. 18 марта войска попытались захватить пушки Национальной гвардии, размещенные на Монмартре, но сделать этого не смогли. Эти события считаются началом восстания. Верные правительству войска, полиция и административные учреждения были эвакуированы из Парижа.

Власть в столице перешла в руки Центрального комитета Национальной гвардии и Совета коммуны. В руководстве Коммуны некоторые пили запоем, некоторые строчили революционные вирши. Политику они проводили популистскую и бездарную. Была отменена квартплата, должники могли без выкупа забрать заложенные вещи из ломбардов, церковь была отделена от государства, церковное имущество, а также все оставленные хозяевами предприятия объявлялись народной собственностью. Официальным символом Коммуны стало красное знамя, а Вандомская колонна, сооруженная по декрету Наполеона, была повалена.

Обыватели ждали, что Коммуна наведет порядок, вместо этого хаос в столице усиливался. Этот карнавал не мог продолжаться долго. Коммуна быстро теряла поддержку населения. 2 апреля начались уличные бои между коммунарами и версальцами, продолжавшиеся до 29 мая, когда был сдан форт Венсен. Обе стороны проявили большую жестокость. Главным мемориалом Коммуны стало кладбище Пер-Лашез. Кроме того, во всех крупных советских городах были площади и улицы, названные в честь Коммуны и ее борцов.

Парижская коммуна — один из главных мифов марксистской историографии. Согласно марксистской теории, прежние революции осуществлялись представителями дворянства и буржуазии. Даже если они искренне сочувствовали народу, они были от него страшно далеки. Они народ не понимали и боялись его. Парижская коммуна знаменовала собой переход к принципиально новому этапу революционной борьбы, когда она становится делом самих народных масс.

Текст 2

ДЕТСТВО (ENFANCE)

I

О, этот идол, черноглазый и желтогривый, безродный, бездомный, — и все же он благородней любых мексиканских или фламандских сказаний; владенья его — дерзновенная лазурь и зелень — бегут по отмелям, которым не знавшие паруса волны дали свирепо звучащие имена — греческие, славянские, кельтские.

На опушке лесной — где цветы, что растут лишь во снах, распускаясь, звенят и сияют — девочка с апельсиновым ртом; сжаты колени пред льющимся с поля светоносным потоком; наготу осеняют, пронзают и скрывают радуги, травы, море.

Дамы, что кружатся по террасам над морем, инфанты и великанши, спесивые негритянки в желто-зеленом мху, словно ожившие драгоценности на жирной почве лужаек и садилов талых, — юные матери и старшие сестры со взорами паломниц; султанши с царственной поступью и в своевольных нарядах, чужестраночки и тихо страдающие особы.

Что за скука — час «милого тела» и «милого сердца»!

II

Вот она, маленькая покойница за порослью роз. — Усопшая юная мама сходит с крыльца. — Коляска кузена скрипит по песку. — Братец (он в Индии!) ближе к закату, на поле гвоздики. А стариков схоронили навывтяжку возле развалин стены, поросших левкоем.

Листьев рой золотой вьется вокруг генеральского дома. Все семейство на юге. — Отсюда по бурой дороге можно дойти до пустой харчевни. — Замок назначен к продаже; ставни сорваны с окон. Священник, должно быть, унес ключи от церкви. — Сторожки в парке пусты. Ограда так высока, что над нею видны только шумливые кроны. Впрочем, там не на что и смотреть.

Поля подступают к деревушкам, где не поют петухи, не звенят наковальни. Запруды спустили. О придорожные распятия, мельницы среди безлюдья, островки на реке и скирды!

Гудели цветы колдовские. Его баюкали косогоры. Пробегали звери сказочной стати. Облака собирались над морем, сотворенным из вечных горячих слез.

III

Есть такая птица в лесу — ее пенье тебя остановит и в краску вгоняет.

Есть часы, что веки не бьют.

Есть логово с выводком белых зверюшек.

Есть пологий собор и отвесное озеро.

Есть повозочка, брошенная на лесосеке, а бывает, что она, вся в лентах, несется себе вниз по тропинке.

Есть табор бродячих комедиантов — его иногда замечаешь сквозь придорожную поросль.

И, наконец, когда тебе нечего есть и пить, найдется кто-нибудь, чтобы выставить тебя вон.

IV

Я святой, я молюсь на террасе — так мирно пасется скотина до самого Палестинского моря.

Я ученый в сумрачном кресле. Ветки и струи дождя хлещут в окна библиотеки.

Я путник на большаке, проложенном по низкорослому лесу. Журчание шлюзов шаги заглушает. Я подолгу смотрю, как закат меланхолично полощет свое золотое белье.

Я с радостью стал бы ребенком, забытым на молу среди моря, мальчишкой-слугой, бредущим по темной аллее, касаясь неба челом.

Тропинка все круче. Холмы покрываются дроком. Воздух недвижим. Как далеко до птиц и горных ключей! Если дальше идти, наверняка доберешься до края света.

V

Как бы мне снять наконец эту могилу, выбеленную известкой, с цементными грубыми швами — глубоко-глубоко под землей!

Вот я сижу за столом под яркой лампой, сдуру перечитывая старые газеты и пустые книжонки.

На страшной высоте над моим подземным укрытием коренятся дома, клубятся туманы. Грязь красновато-черна. Чудовищный город, ночь без конца.

Чуть пониже — сточные трубы. По бокам — лишь толща земного шара. Быть может, в ней лазурные бездны, колодцы огня. В тех плоскостях, должно быть, и сходятся луны с кометами, сказанья с морями.

В часы отчаянья воображаю шары из сапфира, из металла. Я — властелин тишины. С чего бы подобью отдушины вдруг забрезжить под сводом?

Перевод Юрия Стефанова

Вопросы и задания

«Детство» — второе стихотворение «Озарений». Как его темы перекликаются с темами первого стихотворения («После потопа»)? Как соотносены между собой пять частей этого стихотворения?

От чьего лица ведется речь? Есть ли в стихотворении «лирический герой»? Как объяснить перевоплощения героя в четвертой части?

Чем отличается этот текст от «обычных» лирических стихотворений? Что определяет его принадлежность к лирике? Попробуйте дать определение понятию «лиризм».

Объясните последнюю фразу: «С чего бы подобью отдушины вдруг забрезжить под сводом?»

Не напоминает ли вам образность этого стихотворения живопись каких-либо художников? Поищите картины, которые можно было бы использовать в качестве иллюстрации к этому стихотворению.

Je est un autre. Неклассическое «я» в лирике

Поэтической манере Рембо свойственны исключительная яркость, выразительность, узнаваемость. Но с этими свойствами соединяется особого рода неопределенность. Читатель не всегда может определить, какую позицию занимает автор по отношению к тому, о чем пишет, откуда исходит голос. Границы авторского «я» проницаемы, само оно неуловимо. «Я» одного лирического монолога может не совпадать с «я» другого; и даже в рамках одного стихотворения лирический субъект не остается одним и тем же. В знаменитом письме Изамбару от 13 мая 1871 г. Рембо формулирует: «Я есть другой» («Я есть некто другой», «Je est un autre»). В этом можно увидеть не только индивидуальное качество лирики Рембо, но выражение более общей тенденции.

Исследователи связывают рождение новых форм в искусстве второй половины XIX в. с неклассическим пониманием личности, которая утратила самотождественность. С. Н. Бройтман пишет: «И в поэзии, и в прозе рубежа веков наряду с традиционными возникают такие субъектные формы, основой которых становится не аналитическое различие “я” и “другого”, а их изначально нерасчленимая интересубъектная целостность. Личность уже перестает пониматься как монологическое единство, а предстает как “неопределенная” и вероятностно-множественная» [Бройтман, с. 253]. В таком случае «лирический герой» — это не характер и не тип, психологическое или социальное обобщение. Скорее это точка, в которой пересекаются возможности самых разных воплощений и осуществляется переход одной субъективности в другую.

Текст 3

IV. ПАРАД-АЛЛЕ (PARADE)

Здоровенные шельмецы. Многие из них нехудо поживились среди вас. Они не торопятся без особой нужды обнаруживать свои блестящие дарования и знание вашего нутра. Тертые парни! Глаза шалые, как летняя ночь, красные, черные, трехцветные и такие, как сталь, крапленая золотом звезд; рожи искаженные, свинцовые, бледные, испитые; развязная хрипотца. Жуткая походка подонков! Есть и совсем щенки — что в их глазах Керубино! — у них устрашающие голоса и кое-что пострашней. Разодетых с тошнотворным *шиком*, их отправляют в город малость пообтереться.

Ах, какой Парадиз неистового лицедейства! Куда там всем вашим факирам и всяческим клоунадам. В самодельных, безвкусных, кошмарных одеждах они разыгрывают такие скорби и трагедии отщепенцев и духовных полубогов, каких никогда не было ни в истории, ни в священных писаниях. Готтентоты, китайцы, цыгане, придурки, гиены, Молохи, слабоумные старцы, злые духи — все они варганят мешанину из прадедовских простонародных фиглей и бесстыдных скотских телодвижений. Они готовы исполнить новомодную пьеску и песенку для пай-девочек. Прожженные комедианты, они кочуют и рдятся, устраивают гипнотические сеансы. Глаза сверкают, кровь играет, плечи расправляются, слезы и красные струйки текут. Прибаутки и угрозы этих фигляров порою живут минуту, порой месяцами.

Один лишь я подобрал ключ к этому дикому параду-алле.

Перевод Александра Ревича

Вопросы и задания

О чем идет речь в стихотворении? Что создает трудность в его понимании?

Н. И. Балашов приводит в своей статье о Рембо рассуждение Цветана Тодорова: «Парадоксально, но, именно желая восстановить смысл этих текстов, экзегет их его лишает, ибо их смысл (обратный парадокс) как раз в том, чтобы не иметь смысла. Рембо возводит в статут литературы тексты, которые ни о чем не говорят, тексты, смысл которых останется неизвестным, что им и придает колоссальный исторический смысл». По этому поводу Балашов пишет: «На самом деле в “Озарениях” не происходит уничтожения всякого смысла, но смысл литературного типа во многом оттесняется смыслом, в его понимании близким другим искусствам — особенно музыке (вспомним стих Верлена: “Музыкальности — прежде всего”), а также отчасти и живописи, архитектуре, парковой архитектуре» [Балашов, с. 276–277].

Подумайте, кто из исследователей более прав.

Богема

Артюр Рембо — один из самых типичных представителей того социально-культурного слоя, который обычно называют богемой. Слово этимологически связано с Богемией, средневековым королевством на территории современной Чехии, которое позднее входило в состав Священной Римской империи и Австро-Венгрии. Богемцами, «Bohemians», называли цыган, проникавших в Европу, в частности, через Богемию. В XIX в. богемой стали называть своеобразный круг лиц, в той или иной мере причастных к творческой сфере: музыкантов, художников, литераторов, актеров и их поклонников и поклонниц. Почти обязательный признак человека богемы — он не знаменит, не имеет имени, а значит, и денег.

В знаменитой песне Шарля Азнавура «La Bohème» упоминается неперенная бедная студия на Монмартре, под окнами которой «цвела сирень, я был беден, и ты позировала мне обнаженной». Как только художник обретает имя и деньги, он обычно перестает быть представителем богемы.

Разумеется, в богеме нет ничего аристократического. В большинстве своем богема — это разночинцы, выходцы из бедных слоев или нижнего слоя среднего класса. Очень часто они дурно воспитаны, поэтому не могут быть приняты в свете или в буржуазном доме, не могут устроиться на нормальную работу. Неумение себя вести и неспособность встроиться в систему буржуазного быта богема обычно превращает в достоинство, в стиль. Жизнь богемы — это скандалы, очень много алкоголя, безответственность, непредсказуемость. В этом стиле может быть немало привлекательного для художников определенного душевного склада. Однако в таком стиле немало привлекательного и для обыкновенного лентяя.

Для богемы принципиально важно ее противопоставление буржуазии, обычаям и нормам среднего класса. Выразительный образ самосознания богемы — стихотворение А. Блока «Поэты»:

За городом вырос пустынный квартал
На почве болотной и зыбкой.
Там жили поэты, — и каждый встречал
Другого надменной улыбкой.

Напрасно и день светозарный вставал
Над этим печальным болотом;
Его обитатель свой день посвящал
Вину и усердным работам.

Когда напивались, то в дружбе клялись,
Болтали цинично и прямо.
Под утро их рвало. Потом, запершись,
Работали тупо и рьяно.

Потом вылезали из будок, как псы,
Смотрели, как море горело.
И золотом каждой прохожей косы
Пленялись со знанием дела.

Разнежась, мечтали о веке златом,
Ругали издателей дружно.

И плакали горько над малым цветком,
Над маленькой тучкой жемчужной...

Так жили поэты. Читатель и друг!
Ты думаешь, может быть, хуже
Твоих ежедневных бессильных потуг,
Твоей обывательской лужи?

Нет, милый читатель, мой критик слепой!
По крайности, есть у поэта
И косы, и тучки, и век золотой,
Тебе ж недоступно все это!..

Ты будешь доволен собой и женой,
Своей конституцией куцой,
А у поэта — всемирный запой,
И мало ему конституций!

Пускай я умру под забором, как пес,
Пусть жизнь меня в землю втоптала, —
Я верю: то Бог меня снегом занес,
То вьюга меня целовала!

24 июля 1908

При этом важно, что сам феномен богемы мог сложиться только в буржуазном обществе, и только благодаря буржуазному обществу он мог существовать.

Текст 4

XV. ГОРОД (VILLE)

Я недолговечный и неприхотливый житель столицы, считающейся современной только потому, что ни тени вкуса нет ни в убранстве домов, ни в планировке улиц. Здесь не найти и следа предрассудков. Мораль и язык сведены к простейшим выражениям — наконец-то! У всех этих миллионов людей, даже не знакомых друг с другом, столь одинаково все — школа, работа, старость — что продолжительность их жизни должна быть намного короче той, что выведена безумной статистикой для народов континента. Так и я вижу из моего окна лишь все новых призраков, скользящих сквозь густой и вечный угольный дым, — наша тень лесов, наша летняя ночь! — новых Эриний перед моим

коттеджем, а в нем моя родина и мое сердце, ибо здесь все слишком похоже: Смерть без единой слезинки, наша подруга и прислуга, отчаявшаяся Любовь и пригожее Преступление, хнычущее в уличной грязи.

Перевод Натальи Стрижевской

Вопросы и задания

Какие общественно-политические настроения формулирует автор? Вспомните сочинения сходной тематики и пафоса.

Вспомните известные вам произведения отечественной и зарубежной литературы, написанные в форме стихотворений в прозе. Познакомьтесь с литературой по вопросу, предложите свое определение формы стихотворения в прозе. Какие преимущества имеет эта форма перед формой обычного стихотворения? Каких преимуществ лишается поэт, избирающий эту форму?

Артюр Рембо (Arthur Rimbaud, 1854–1891)

Вероятно, Артюр Рембо — наиболее мифологизированная фигура во французской поэзии: поэт, в 17–19 лет написавший стихи, которые считаются вершиной французской лирики, и потом навсегда бросивший занятия литературой.

Некоторые даже думают, что главный поэтический успех Артюра Рембо — это его биография, не похожая ни на какую другую. Именно эта биография придает написанному особый вес и значительность. Французский писатель Доминик Ногез создал пародийную биографию Рембо, в ней поэт спокойно продолжает жить и творить до глубокой старости, умирает в 1937 г. классиком и академиком. В свете такой биографии значение произведений, написанных в юности, сразу меркнет. Если бы Виктор Цой в возрасте 28 лет не погиб 15 августа 1990 г., он никогда бы не стал символом поколения 1980-х. Несомненно, Рембо своим разрывом с поэзией повысил цену своих стихов. Но сам он менее всего был озабочен их судьбой, своей и чьей бы то ни было литературной репутацией.

Поэт родился в городе Шарлевиле на северо-востоке Франции, недалеко от бельгийской границы, в семье среднего достатка. Мещанская среда казалась ему невыносимой, деспотичная мать его угнетала. Подростком он несколько раз сбежал из дома, бродяжничал по Франции и Бельгии. В сентябре 1871 г. он отправляет свои стихи Полю Верлену в Париж, тот приходит в восторг и приглашает Рембо к себе. Дальнейшие скандальные события со всеми живописными подробностями излагаются в стольких источниках, что делать это еще раз не имеет смысла.

Поэтическая одаренность Рембо была феноменальной. Еще подростком он овладел всеми стилями французской поэзии, умел писать, как Гюго, как Ле-

конт де Лиль, но лучше их. Более того, он выработал свой собственный стиль, отличающийся сложной метафорикой и гротескностью. К моменту переезда к Верлену в Париж Рембо уже написал свой «Пьяный корабль» — стихотворение, которое многими считается величайшим во всей французской поэзии.

В СССР стихи Рембо нередко публиковались в антологиях с названиями вроде «Французская революционная поэзия». Он в самом деле имел некоторое отношение к событиям Коммуны и написал о ней несколько стихотворений («Руки Жанны-Мари»). Но и по самой своей сути его поэзия была бунтарской, и масштаб бунта был грандиозным. Ненависть Рембо вызывает не только политический режим, не только социальная несправедливость, не только полиция, церковь и буржуазия, но вообще все, что так или иначе ограничивает личную свободу: быт, порядок, уют, семья, дом. Основная смысловая оппозиция в стихах Рембо — динамика против покоя, энергия против формы. Наиболее завершенный вид этот центральный миф Рембо получил в «Пьяном корабле»:

Когда бесстрастных рек я вверился теченью,
Не подчинялся я уже бичевщикам,
Индейцы-крикуны их сделали мишенью,
Нагими пригвоздив к расписанным столбам.

Перевод Бенедикта Лившица

Станным образом по мере того, как Рембо писал все лучше и лучше, он все больше разочаровывался в поэзии. Еще до своего переезда в Париж он пишет пламенные строки, которые цитируют чаще, чем что-либо другое из созданного им:

...Таков был ход вещей, человек не работал над собой, не был еще разбужен или не погрузился во всю полноту великого сновидения. Писатели были чиновниками от литературы: автор, создатель, поэт — такого человека никогда не существовало! Первое, что должен достичь тот, кто хочет стать поэтом, это полное самопознание; он отыскивает свою душу, ее обследует, ее искушает, ее постигает, а когда он ее постиг, он должен ее обрабатывать! Задача кажется простой... Нет, надо сделать свою душу уродливой. Да, поступить наподобие компрачикосов. Представьте человека, сажающего и взращивающего у себя на лице бородавки. Я говорю, надо стать ясновидцем, сделать себя ясновидцем.

Поэт превращает себя в ясновидца длительным, безмерным и обдуманым приведением в расстройство всех чувств. Он идет на любые формы любви, страдания, безумия. Он ищет сам себя. Он изнуряет себя всеми ядами, но всасывает их квинтэссенцию. Неизъяснимая мука, при которой он нуждается во всей своей вере, во всей сверхчеловеческой силе; он становится самым больным из всех,

самым преступным, самым проклятым — и ученым из ученых! Ибо он достиг неведомого. Так как он взрастил больше, чем кто-либо другой, свою душу, и так богатую! Он достигает неведомого, и пусть, обезумев, он утратит понимание своих видений, — он их видел! И пусть в своем взлете он околеет от вещей неслыханных и несказуемых. Придут новые ужасающие труженики; они начнут с тех горизонтов, где предыдущий пал в изнеможении...

<...>

...Итак, поэт — поистине похититель огня.

Он отвечает за человечество, даже за животных. То, что он придумал, он должен сделать ощущаемым, осязаемым, слышимым. Если то, что поэт приносит оттуда, имеет форму, он представляет его оформленным, если оно бесформенно, он представляет его бесформенным. Найти соответствующий язык — к тому же, поскольку каждое слово — идея, время всеобщего языка придет! Надо быть акдемиком, более мертвым, чем ископаемое, чтобы совершенствовать словарь...

Этот язык будет речью души к душе, он вберет в себя все — запахи, звуки, цвета, он соединит мысль о мыслью и приведет ее в движение. Поэт должен будет определять, сколько в его время неведомого возникает во всеобщей душе; должен будет сделать больше, нежели формулировать свои мысли, больше, чем простое описание своего пути к Прогрессу! Так как исключительное станет нормой, осваиваемой всеми, поэту надлежит быть множителем прогресса.

Будущее это будет материалистическим, как видите. Всегда полные Чисел и Гармонии, такие поэмы будут созданы на века. По существу, это была бы в какой-то мере греческая Поэзия. Такое вечное искусство будет иметь свои задачи, так как поэты суть граждане. Поэзия не будет больше воплощать в ритмах действие; она будет впереди.

Такие поэты грядут! Когда будет разбито вечное рабство женщины, когда она будет жить для себя и по себе, мужчина — до сих пор омерзительный — отпустит ее на свободу, и она будет поэтом, она — тоже! Женщина обнаружит неведомое! Миры ее идей — будут ли они отличны от наших? Она найдет нечто странное, неизмеримо глубокое, отталкивающее, чарующее. Мы получим это от нее, и мы поймем это. В ожидании потребуем от поэта нового — в области идей и форм. Все искусники стали бы полагать, что они могут удовлетворить такому требованию: нет, это не то! [Рембо, с. 239–241].

Может быть, не ко всему, что выходит из-под пера шестнадцатилетнего подростка, следует относиться всерьез, но эти слова должны быть поняты. Рембо называет прежних и нынешних поэтов чиновниками от литературы, обвиняет их в мещанстве, в буржуазности. Поэзия оказывается частью того самого буржуазного мира, который является объектом презрения и ненависти поэта. Читатель стихов — буржуа, и поэт тоже буржуа. Когда Рембо писал это

письмо, он еще не успел познакомиться с парижской литературной братией; когда познакомился, его презрение к ней только укрепилось.

Настоящая поэзия должна быть другой. Ее назначение в том, чтобы «изменить жизнь». Рембо пишет о ясновидении, которое является и сутью поэзии, и ее целью, и ее условием. Что же такое ясновидение? Разумеется, никакой мистики здесь нет, но аналогии с мистическими практиками уместны. Ясновидящему открыты связи вещей мира. Он воспринимает мир не как случайную совокупность случайных вещей, но как осмысленную и гармоничную целостность, как полноту бытия. Очевидно, к такому же восприятию мира стремится и поэт, именно такое ясное видение он воплощает в своих произведениях. Но если понимать дело таким образом, то теория ясновидения не содержит в себе ничего сногшибательно нового. Еще Гегель рассуждал об искусстве как способе постижения истины, то есть конкретной целостности. Поэт-безумец, творящий в расстройстве чувств, — персонаж, хорошо знакомый со времен романтизма.

Рембо полагает, что состояние ясновидения достигается особого рода практиками. Слов нет, и сновидение, и галлюцинации могут содержать в себе интуицию целостности. Однако существуют гораздо более приемлемые способы. Собственно, состояния ясновидения достигает каждый, кто способен очаровываться произведением искусства. Рембо не мог этого не знать. Но он был юн, неотесан, беден, унижен. Он был окружен мещанами, которые считали его ненормальным; он сделал вывод, что быть ненормальным — самая правильная позиция.

Он видел цель поэзии в том, чтобы изменить жизнь. Поскольку поэзия в ее классической форме жизнь не изменила, он решает изменить саму поэзию. В книге «Сезон в аду» он пишет об «алхимии слова»:

С давних пор я льстил себя надеждой обладать всеми возможными пейзажами и считал смехотворной современную живопись и поэзию.

Я предпочитал идиотскую живопись на воротах, на палатках циркачей, вывески, кустарную мазню, устарелую литературу, церковную латынь, безграмотные эротические книжонки, сказки фей, детские книжки, старые оперы, глуповатые припевы, наивные ритмы. Я изобретал цвета гласных! А черное, Е белое, И красное, О синее, У зеленое. Я управлял формой и движением каждой согласной и пытался изобрести поэтический язык, так или иначе доступный для ощущений. Это было предварительным изучением. Я записывал молчания ночи, отмечал невыразимое, фиксировал головокружения [Рембо, с. 168].

«Цвета гласных» — это намек на стихотворение Рембо «Гласные», в котором звукам приписываются свойства предметов, воспринимаемых зрением.

Но не только звук наделяется цветом. Сами слова приобретают качество бытийности, чувственной осязаемости. Алхимики превращали свинец в золото, поэт делает язык «доступным для ощущений». Кустарная мазня лучше профессиональной живописи в том смысле, что она так плоха, что не может быть прочитана как знак: кувшин на вывеске не похож на кувшин, брюки не похожи на брюки. Краски, наложенные на поверхность, не складываются в знак, а остаются по эту сторону бытия, как вещь среди других вещей.

На самом деле Рембо должен был противопоставить кустарной мазне не живопись, а профессиональную мазню. Потому что произведение искусства — если это настоящее произведение искусства, а не мазня, профессиональная или дилетантская, — в самом деле обладает качеством бытийности, является реально существующим объектом, имеющим, однако, особую природу, отличную от природы камня или слова, природу эстетическую.

И поскольку произведение искусства существует реально, оно так же реально меняет мир; меняет больше, чем его меняют изобретения и сооружения. По-видимому, Рембо просто слишком рано разочаровался в поэзии.

Речью души к душе должна была стать книга «Озарения». Датировка 1874 г. условна, спорной является композиция книги, которая была опубликована в 1886 г. без участия автора.

В «Озарениях» Рембо отказывается от традиционных форм — от ритма и рифмы. Что еще важнее, он отказывается от логических связей и объяснений. Он не объясняет читателю, как надо понимать книгу, не дает ему ключей. Неизвестно, кто все это говорит и о чем идет речь. По замыслу Рембо, читатель и не должен был задаваться такими вопросами, не должен был рационально расшифровывать эти тексты. «Озарения» замышлялись не как «объективный коррелят» мыслей и чувств поэта, а как сами эти мысли и чувства, как непосредственно данный поток сознания и жизни. Читатель должен был в этот поток войти и начать в нем жить.

Разумеется, этот замысел не осуществился. Читатель воспринимает тексты «Озарений» именно как образы, то есть отстраненно. Он может ими любоваться или негодовать по их поводу, может находить их эффектными, гротескными, поэтичными, отвратительными, но никогда не сможет преодолеть недоступную черту. Так что прямое действие не осуществилось. Когда Рембо это понял, он просто оставил поэзию. Ему было мало стать еще одним поэтом, пусть даже самым лучшим: в поэзии ему виделось нечто смехотворное. Он намеревался изменить жизнь.

В 1873 г. Рембо за свой счет опубликовал книгу «Сезон в аду», несколько экземпляров подарил знакомым, остальные остались на складе книгоиздателя, который даже не попытался их продать. Рембо предпринимает несколько попыток преуспеть, записывается в Иностранный легион, из которого сразу

дезертирует, странствует, занимается в Африке торговлей, тяжелобольным незадолго до смерти возвращается во Францию.

Широкая публика о Рембо ничего не знала. В литературных кругах его воспринимали по большей части как отвратительного буяна. Но у Рембо, несомненно, были читатели, вполне адекватно оценивавшие масштаб его поэзии. Их стараниями стихи Рембо проникают в печать. Уже в 1880-е гг. число его поклонников растет, к чему сам Рембо не проявлял никакого интереса.

Авангардизм

Термин «авангардизм» используется недифференцированно. Так называют любое агрессивное пересоздание художественной традиции, любой разрыв с эстетическим прошлым. Между тем художественное экспериментаторство может иметь различные оттенки. Оно может быть сугубо эстетическим, когда автор сосредоточен исключительно на проблемах художественного языка и никаких задач, кроме художественных, не ставит. Таковы различные «герметические» направления в поэзии XX в. (Поль Валери, Анри Мишо, Рене Шар, Фернандо Пессоа, Пауль Целан, в значительной мере — Джеймс Джойс и Марсель Пруст).

Но автор может рассматривать задачу реформы поэтики как подчиненную другой задаче — задаче революционного переустройства мира и человека. Такая установка может быть определена как эстетический утопизм: под воздействием искусства должны измениться мир и человек.

Почему возникает эта идея, в основе которой лежит явная переоценка возможностей искусства? Существует небольшое число людей, на которых искусство воздействует чрезвычайно сильно. О них говорит пушкинский Моцарт:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Человеку, способному чувствовать силу искусства, может казаться, что она может так же воздействовать и на других людей, делать их лучше. В этом духе Шиллер рассуждал об эстетическом воспитании. Авангардизм наследует эту установку, но радикализирует ее. Искусство должно не просто «призывать» к чему-нибудь, оно должно воздействовать непосредственно, как орудие или

оружие, как слово шамана, способное убить или излечить, вызвать дождь или обеспечить успех на охоте. Плакат для Маяковского — не просто слова и рисунок: это реальное изменение среды человеческого обитания.

Авангардизм сплошь и рядом усваивает революционную политическую идеологию или хотя бы фразеологию. Футуристы, сюрреалисты, Мейерхольд, Эйзенштейн, Брехт. Видимо, именно такое сочетание эстетического реформаторства и политического утопизма следует называть авангардизмом.

«ПЫШКА» (*BOULE DE SUIF*, 1880) ГИ ДЕ МОПАССАНА

Патриотизм

Вспомните произведения отечественного или зарубежного искусства, которые вы могли бы определить как патриотические. Попробуйте дать определение понятию «патриотизм». Каковы рациональные и иррациональные обоснования патриотизма? Меняется ли содержание понятия «патриотизм» с течением времени?

Почему считается, что сделать что-то хорошее для своей страны важнее, чем сделать что-то хорошее для чужой? Найдите определения понятий «ксенофобия», «шовинизм», «национализм», «расизм».

В каких значениях используется слово «миф»? Назовите какие-нибудь идеи или представления, которые можно назвать современными мифами.

Сюжет

Кратко изложите основную событийную канву новеллы.

Вспомните другие произведения, в которых изображается, как кто-то в корыстных целях провоцирует свою жертву на совершение благородного, но крайне невыгодного для нее поступка. Например, лиса Алиса и кот Базилио подговаривают Буратино закопать деньги на Поле Чудес, чтобы вернуть папе Карло его куртку.

Персонажи

Охарактеризуйте главных героев (Пышка, пассажиры дилижанса). Напоминают ли они вам героев каких-либо других произведений? Встречались ли вам подобные типы в жизни?

Возможно, на картинах французских художников XIX в. вы сможете найти образы, напоминающие Пышку.

Текст 1

В ПЛЕНУ

Так как решено было выехать на другой день в восемь часов утра, к этому времени все собрались в кухне; но карета, брезентовый верх которой покрылся снежной пеленой, одиноко высилась посреди двора, без лошадей и без кучера.

Тщетно искали его в конюшне, на сеновале, в сарае. Тогда мужчины решили обследовать местность и вышли. Они очутились на площади, в конце которой находилась церковь, а по бокам — два ряда низеньких домиков, где виднелись прусские солдаты. Первый, которого они заметили, чистил картошку. Второй, подальше, мыл пол в парикмахерской. Третий, заросший бородой до самых глаз, целовал плачущего мальчугана и качал его на коленях, чтобы успокоить; толстые крестьянки, у которых мужья были в «воюющей армии», знаками указывали своим послушным победителям работу, которую надлежало сделать: нарубить дров, засыпать суп, смолоть кофе; один из них даже стирал белье своей хозяйки, дряхлой, немощной старухи.

Перевод Евгения Гунста

Вопросы и задания

Почему мирные занятия немецких солдат вызывают удивление пассажиров дилижанса? Заметьте, что провинциальный обыватель в прошлом имел гораздо меньше шансов увидеть иностранца, чем сейчас.

Подумайте, каково реальное положение пассажиров дилижанса. Насколько оно опасно? Насколько угрожающим выглядит?

Каков социальный статус Пышки и каково ее финансовое положение? Сравните два эпизода. Когда дамы обнаружили, что они поедут вместе с Пышками, они постарались выразить свое негодование. «Пышка подняла голову. Она окинула своих спутников таким вызывающим и дерзким взглядом, что тотчас же наступила полнейшая тишина и все потупились». Позднее она обращается к голодным графу и графине: «Могу ли я осмелиться предложить мадам и месье...»

Сравните причины, побудившие Пышку уехать из Руана, с причинами отъезда других пассажиров. Когда в новелле появляется патриотическая риторика? Как должна вести себя женщина в то время, когда родине грозит опасность, чтобы соответствовать патриотическому идеалу? Какую модель поведения реализует Пышка? Насколько ее роль адекватна ситуации и подходит самой Пышке?

Почему новеллу, которую современники восприняли как антипатриотическую, сейчас воспринимают совершенно противоположным образом?

Вторая империя и Франко-прусская война

31 июля 1870 года французские войска пересекли пограничную реку Саар и атаковали Саарбрюккен. Уже 1 сентября французская армия была полностью разгромлена под Седаном, но мирный договор был подписан лишь 26 февраля. В этом промежутке немецкие войска постепенно расширили зону оккупации, 5 декабря был занят Руан. Действие «Пышки» происходит вскоре после этого события.

По результатам Венского конгресса (1814–1815) Германский союз составляли около 40 суверенных государств. Объединение германских земель успешно осуществлялось под руководством Пруссии и было, по-видимому, исторически неизбежным. Франция пыталась объединению противодействовать, что и стало причиной войны. Результатами ее стали создание Германской империи и падение Второй империи во Франции. Луи Наполеон, или Наполеон III, был взят в плен под Седаном и вскоре низложен.

Луи-Наполеон Бонапарт (1808–1873), племянник Наполеона, был артиллерийским офицером. Как журналист он обладал довольно бойким пером. В 1830-е гг. предпринял несколько попыток захвата власти, которые провалились самым жалким образом. Король Луи-Филипп, по-видимому, воспринимал его как безвредного смехотворного идиота. Луи-Наполеон в качестве почетного узника содержался в крепости Гам. Он принимал посетителей, повышал уровень образования, писал статьи и в 1846 г. бежал в Англию.

1848 г. вошел в историю как «весна народов». Революционная волна прокатилась по Франции, Германии, Австрии, Италии, Польше. Французский король бежал. Луи-Наполеон был избран в Сенат, а потом победил на президентских выборах, собрав 75 % голосов. В 1851 г. он совершил государственный переворот, распустив Законодательное собрание и подавив выступления республиканцев. Сенат принял решение о преобразовании Франции в империю, которое было одобрено народным голосованием. 2 декабря 1852 г. Луи-Наполеон был провозглашен императором.

В оценках деятельности и личности Наполеона III преобладают негативные и иронические интонации. Обычно его представляют политическим авантюристом. В России его не любили из-за Крымской войны. Англичане считают эту войну своей, но французов в Крыму было больше. Говорят, Наполеон III невзлюбил Николая I за то, что последний отказал ему в братском приветствии после провозглашения императором. В советское время чрезвычайно влиятельной была крайне негативная оценка Наполеона III Карлом Марксом. Знаменитая работа Маркса «18 брюмера Луи Бонапарта» (которая начинается словами о том, что исторические трагедии вновь повторяются в виде фарса) в значительной степени посвящена разоблачению популистской и социалистической риторики Луи-Наполеона. Он не только всегда подчеркивал, что правит по воле народа и для народа, но и проводил реформы, направленные на улучшение положения бедных слоев. Нет сомнения, что он пользовался поддержкой. Его сторонников мало заботили ограничения политических свобод и цензура. Зато с его именем ассоциировались политическая стабильность, экономический рост и территориальные приобретения. Судя по литературным примерам, деспотизм Второй империи был не слишком жестким. Так, Корньюде в новелле Мопассана вовсе не скрывает свои республиканские взгляды.

ЗАГОВОР

Когда на другой день путешественники сошли вниз, у всех на лицах была усталость, а на сердце злоба. Женщины еле говорили с Пышкой.

Прозвучал колокол. Звонили к крестинам. У Пышки был ребенок, который воспитывался в Ивето у крестьян. Она видалась с ним только раз в год, никогда о нем не думала, но мысль о младенце, которого собираются крестить, вызвала в ее сердце внезапный неистовый прилив нежности к собственному ребенку, и ей непременно захотелось присутствовать при обряде.

Едва она ушла, все переглянулись, потом придвинулись поближе друг к другу, так как чувствовали, что пора в конце концов что-нибудь предпринять. Луазо вдруг осенила мысль: он считает, что нужно предложить офицеру задержать одну Пышку и отпустить остальных.

Г-н Фоланви согласился выполнить поручение, но почти тотчас же вернулся вниз: немец, зная человеческую натуру, выставил его за дверь. Он намеревался держать всех до той поры, пока его желание не будет удовлетворено.

Тогда плебейская порода г-жи Луазо развернулась во всю ширь:

— Не сидеть же нам здесь до старости! Раз эта пакостница занимается таким ремеслом и проделывает это со всеми мужчинами, какое же право она имеет отказывать кому бы то ни было? Скажите на милость, в Руане она путалась с кем попало, даже с кучерами! Да, сударыня, с кучером префектуры! Я-то отлично знаю — он вино в нашем заведении берет. А теперь, когда нужно вызволить нас из затруднительного положения, эта девка разыгрывает из себя недотрогу!.. По-моему, офицер ведет себя еще хорошо. Быть может, он уже давно терпит лишение и, конечно, предпочел бы кого-нибудь из нас троих. А он все-таки довольствуется тою, которая принадлежит всякому. Он уважает замужних женщин. Подумайте только, ведь он здесь хозяин. Ему достаточно сказать: «Я желаю» — и он при помощи солдат может силой овладеть нами.

Обе другие женщины слегка вздрогнули. Глаза хорошенькой г-жи Карре-Ламадон блестели, и она была несколько бледна, словно уже чувствовала, что офицер силой овладевает ею.

Мужчины, рассуждавшие в сторонке, подошли к дамам. Луазо бушевал и был готов выдать врагу «эту паршивку», связав ее по рукам и ногам. Но граф, потомок трех поколений посланников и сам по внешности напоминавший дипломата, являлся сторонником искусного маневра.

— Надо ее переубедить, — сказал он. Тогда составил заговор.

Перевод Евгения Гунста

Вопросы и задания

Подумайте о причинах порыва материнских и одновременно религиозных чувств Пышки и о том, какую роль этот порыв мог сыграть в дальнейших событиях.

Многие сцены новеллы находят соответствие в евангельском мифе: трапеза в дилижансе — Тайная Вечеря, любовный акт с комендантом — распятие, последующее поведение спутников Пышки — предательство учеников. Какую роль евангельская символика играет в новелле?

Обратите внимание, что, описывая поведение заговорщиков, Мопассан не объясняет суть их плана. Почему?

Объясните логику, которая привела Пышку к «сдаче».

Текст 3

ОСВОБОЖДЕНИЕ

Расходившийся Луазо встал с бокалом в руке:

— Пью за наше освобождение!

Все поднялись и подхватили его возглас. Даже монахини поддались уговору дам и согласились пригубить пенистого вина, которого они еще никогда в жизни не пробовали. Они объявили, что оно похоже на шипучий лимонад, только гораздо вкуснее.

Луазо подвел итоги:

— Какая досада, что нет фортепьяно, хорошо бы кадрили отхватить!

Корнюде не проронил ни слова, не пошевелинулся; он был погружен в мрачное раздумье и по временам негодуяще тербил свою длинную бороду, словно желая еще удлинить ее. Наконец около полуночи, когда стали расходиться, Луазо, еле державшийся на ногах, неожиданно хлопнул его по животу и сказал заплетающимся языком:

— Что это вы сегодня не в ударе? Что это вы все молчите, гражданин?

Корнюде порывисто поднял голову и, окинув всех сверкающим грозным взглядом, бросил:

— Знайте, что все вы совершили подлость!

Он встал, направился к двери, еще раз повторил: «Да, подлость!» — и скрылся.

Сперва всем сделалось неловко. Озадаченный Луазо замер, разинув рот; потом к нему вернулась обычная самоуверенность, и он вдруг захохотал, приговаривая:

— Хоть видит око, да зуб неймет!

Так как никто не понимал, в чем дело, он поведал «тайны коридора». Последовал взрыв бурного смеха. Дамы веселились, как безумные. Граф и г-н Карре-Ламадон хохотали до слез. Им это казалось невероятным.

Перевод Евгения Гунста

Вопросы и задания

Охарактеризуйте поведение персонажей. Вспомните в связи с этим рассуждения Бахтина о карнавальных бесчинствах. Чувства, которые испытывают герои, можно, по-видимому, определить как «единение» или «братство». Подобные чувства они испытывали во время путешествия, когда поедали запасы Пышки. В чем разница?

С той оценкой, которую дает происходящему Корнюде, трудно не согласиться. Едва ли сам Мопассан думает об участниках пирушки что-то другое. Следует, однако, подумать о том, как ведет себя Корнюде на протяжении сцены, почему и зачем он произносит свою фразу. О каких «тайнах коридора» рассказывает Луазо? Дискредитируют ли они Корнюде?

Приведите другие примеры того, как повествователь становится на чужую точку зрения, никак не отмечая перехода, или передает свои оценки персонажу, не заслуживающему доверия. Сделайте выводы об авторской позиции в новелле и об особенностях ее выражения.

Автор: Ги де Мопассан (Guy de Maupassant, 1850–1894)

Действие «Пышки», как и многих других произведений Мопассана, разворачивается в Нормандии. Путешественники едут из Руана, главного города провинции, в Дьепп. Возле Дьеппа в усадьбе Миромениль родился сам Мопассан, в Руане он учился в лицее. Дворянство в тогдашней Франции не давало никаких материальных преимуществ, но могло льстить тщеславию (Жорж Дюруа родом из нормандских крестьян обзаводится дворянским титулом). Мать и дядя Мопассана были друзьями Флобера. Флобер, руанский житель, сыграл важную роль в становлении творческой личности Мопассана. Мопассан был солдатом во время Франко-прусской войны, после войны служил в Париже в морском министерстве и осваивал литературное мастерство. Чрезвычайно успешным его литературным дебютом стала «Пышка» (1880). В течение десяти лет после этого Мопассан пишет много, быстро и с почти неизменным успехом. Он автор новелл, романов, драм, стихотворений, эссе, литературно-критических статей. Темы их разнообразны: охота, любовь, рыбная ловля, война, нравы крестьян, буржуа, аристократов. Он становится самым модным писателем, желанным гостем светских салонов. Он избалован вниманием женщин, катается на яхте по Средиземному морю, покупает дом в Канне. Однако его жизнь омрачена прогрессирующим наследственным умственным расстройством. В 1889 г. Мопассан предпринимает попытку самоубийства. Он умирает через пять лет в больнице совершенно безумным.

Милый друг

До тех пор, пока Мопассан не утвердился вполне в качестве классика, оценки его творчества варьировались в довольно широких пределах. Одни считали его суровым реалистом, другие — поверхностным бытописателем. Но почти в один голос критики говорят о его жизнелюбии, презрении к условностям, готовности принимать людей такими, каковы они есть. В массовом сознании закрепился образ Мопассана как писателя легкомысленного и отчасти фривольного.

Однако совсем иную оценку Мопассану дал Лев Толстой. В предисловии к русскому изданию он писал о пугающем противоречии между тем, во что Мопассан верил, и тем, что он знал. «Едва ли был другой такой писатель, столь искренно считавший, что все благо, весь смысл жизни в женщине, в любви, и с такой силой страсти описывавший со всех сторон женщину и ее любовь, и едва ли был когда-нибудь писатель, который до такой ясности и точности показал все ужасные стороны того самого явления, которое казалось ему самым высоким и дающим наибольшее благо жизни. Чем больше он вникал в это явление, тем больше разоблачалось это явление, соскакивали с него его покровы, и оставались только ужасные последствия и еще более ужасная его сущность. <... > Он хотел восхвалять любовь, но чем больше узнавал, тем больше проклинал ее. Он проклинает ее и за те бедствия и страдания, которые она несет с собою, и за те разочарования, и, главное, за ту подделку настоящей любви, за тот обман, который есть в ней и от которого тем сильнее страдает человек, чем доверчивее он предается этому обману» [Толстой, т. 15, с. 242, 243].

Разумеется, в наследии Мопассана немало произведений, моральный смысл которых сводится к нехитрой идее о том, что губы не снашиваются в поцелуях.

Но толстовская оценка имеет основания.

Мопассан редко проявляет снисходительность к своим героям, вовлеченным в любовные отношения. Часто их внешность отвратительна и даже гротескна («Заведение Телье», «Клошетт», «Мисс Гарриет», «Крещенский сочельник», «В лесу», «Плетельщица стульев»). В иных случаях любовь прямо оказывается преступной («В порту»). Результаты любви ужасны («Мать уродов», «Оливковая роща»). Темы физического и душевного уродства, безумия, сексуальной патологии имели над Мопассаном зловещую власть.

Возможно, снисходительность, легкомыслие и фривольность Мопассана — не более, чем маска, позволявшая ему до поры до времени ускользать от самого себя. Он склонен снимать драматизм изображаемых им противоречий, трактуя их как мнимые, возникающие лишь потому, что люди, вовлеченные в них, придают слишком большое значение вопросам супружеской верности и постоянства в любви. Между тем сам автор, по-видимому, понимает, что проблема заключена вовсе не в противоречии между мещанской моралью и естественными потребностями человека, а в том, что сами эти потребности очень далеки от всего есте-

ственного и наивного. Так что проблематичен и критичен сам человек, а не его положение в обществе.

Жанровую модель «Милого друга», лучшего романа Мопассана (1885), обычно определяют как роман карьеры. В классических образцах («Красное и черное» Стендаля, «Утраченные иллюзии» О. Бальзака, «Сестра Керри» Т. Драйзера) выскочка-парvenu предпринимает ряд более или менее успешных усилий для того, чтобы занять высокое положение. У Мопассана персонаж, которому предопределено быть пешкой в крупной игре, овладевает ситуацией и срывает куш. Впервые так масштабно был представлен мир прессы. Журналист изображен как посредник между разными жизненными сферами — публичной и приватной; он манипулирует общественным мнением и через него — политическими и деловыми кругами, но и сам является объектом манипуляций со стороны хозяев, политиков и читателей. Поэтому он принципиально бессубъектен, лишен внутреннего «я».

Жорж Дюруа, не наделенный никакими талантами, делает карьеру с помощью любовных побед и предательств, пользуясь своим успехом у женщин. На первом плане, конечно, осуждение аморальности и пошлости героя. Но в общем персонаж скорее вызывает симпатию, и мало кто из читателей желает его изобличения и наказания. В ряде эпизодов ощутима самоидентификация автора с героем. Не случайно Мопассан наделяет Дюруа деталями своей внешности и биографии. Яхта, на которой Мопассан катался по Средиземному морю, называлась «Bel-Ami». Образ легкомысленного и поверхностного Дюруа для автора окрашен позитивно. Собственно, это его двойник, но такой, каким Мопассан никогда не был.

«НОРА, ИЛИ КУКОЛЬНЫЙ ДОМ» (*ET DUKKENJEM*, 1879) ХЕНРИКА ИБСЕНА

Гендер

Подумайте о содержании понятия «гендерная роль». Тожественны ли понятия «гендерная роль» и «гендерный стереотип»? Вспомните произведения, в которых пересматриваются или подвергаются критике гендерные стереотипы. Меняются ли гендерные роли и стереотипы с течением времени?

Сюжет

Кратко изложите основную событийную канву «Кукольного дома». Охарактеризуйте преступление Норы с юридической точки зрения. Вспомните произведения, сюжеты которых в том или ином отношении напоминают сюжет пьесы Ибсена (к примеру, фильм 1979 г. «Крамер против Крамера» с Дастином Хоффманом и Мерил Стрип). Почему пьеса Ибсена вызвала скандал?

Персонажи

Охарактеризуйте главных героев (Нора, Торвальд, Кrogстад, фру Линне, доктор Ранк). Вспомните других персонажей литературы или кино, сходных с ними по характерам или оказывающихся в сходном положении.

Есть превосходные экранизации и инсценировки произведений Ибсена. Стоит познакомиться хотя бы с некоторыми из них.

Текст 1

ЧУЛКИ ТЕЛЕСНОГО ЦВЕТА

Действие второе

Ранк (*вставая*). А вы еще лукавее, чем я думал.

Нора. Меня сегодня так и подмывает выкинуть что-нибудь такое...

Ранк. Заметно.

Нора (*кладет обе руки ему на плечи*). Милый, милый доктор Ранк, не покидайте нас с Торвальдом.

Ранк. Ну, с этой потерей вы легко примиритесь. С глаз долой — и из сердца вон.

Н о р а *(испуганно смотрит на него)*. Вы думаете?

Р а н к. Заведутся новые связи, и...

Н о р а. У кого заведутся новые связи?

Р а н к. И у вас, и у Хельмера, когда меня не станет. Да вы уже на пути к этому, кажется. На что понадобилась вам вчера вечером эта фру Линне?

Н о р а. Ай-ай, да уж не ревнуете ли вы меня к бедняжке Кристине?

Р а н к. Ну да. Она станет моей заместительницей здесь в доме. Когда мне придется отсутствовать, эта женщина, пожалуй...

Н о р а. Тсс! Не так громко. Она там.

Р а н к. И сегодня? Вот видите!

Н о р а. Она пришла только помочь мне починить мой костюм. Господи, какой вы несносный. *(Садится на диван.)* Ну, будьте же умницей, доктор Ранк. Завтра вы увидите, как чудно я буду плясать, и можете воображать себе, что это я для вас одного, — ну, конечно, и для Торвальда, само собой. *(Вынимает из картонки разные вещи.)* Доктор Ранк, садитесь тут. Я вам покажу что-то.

Р а н к *(садится)*. Что такое?

Н о р а. Вот! Смотрите!

Р а н к. Шелковые чулки.

Н о р а. Телесного цвета. Разве не прелесть? Да, теперь темно, но завтра... Нет, нет, нет, вы увидите только до подъема. Впрочем, вам можно показать и повыше.

Р а н к. Гм!

Н о р а. Что вы так критически смотрите? По-вашему, пожалуй, они не впору?

Р а н к. Об этом судить не берусь за отсутствием сколько-нибудь обоснованного мнения.

Н о р а *(глядит на него с минуту)*. Фу, как вам не стыдно! *(Слегка ударяет его по уху чулками.)* Вот вам за это. *(Снова убирает вещи.)*

Р а н к. А какие же еще сокровища предстояло мне увидеть?

Н о р а. Ни крошечки больше не увидите. Вы несносный. *(Напевая, роется в вещах.)*

Р а н к *(после короткого молчания)*. Сидя с вами вот так, запросто, я не понимаю... не постигаю... что случилось бы со мной, если бы я не бывал в вашем доме.

Н о р а *(улыбаясь)*. Да, мне кажется, вы, в сущности, чувствуете себя у нас совсем недурно.

Р а н к *(тише, глядя в пространство)*. И волей-неволей покинуть все это...

Н о р а. Глупости! Не покинете.

Р а н к *(по-прежнему)*. Уйти, не оставив даже сколько-нибудь благодарного воспоминания, хотя бы даже мимолетного сожаления... ничего, кроме пустого места, которое может быть занято первым встречным.

Н о р а. А если бы я теперь обратилась к вам с просьбой? Нет...

Р а н к. О чем?

Н о р а. О большом доказательстве вашей дружбы...

Р а н к. Ну-ну?

Н о р а. Нет, видите, я хочу сказать — об огромном одолжении.

Р а н к. Неужели вы в самом деле хоть раз доставили бы мне такое счастье?

Н о р а. Ах, вы не знаете, в чем дело.

Р а н к. Так скажите.

Н о р а. Нет, не могу, доктор. Это уж слишком огромное одолжение — тут и совет, и помощь, и услуга...

Р а н к. Чем больше, тем лучше. Но я не постигаю, что бы это могло быть. Говорите же! Разве я не пользуюсь вашим доверием?

Н о р а. Как никто другой. Вы мой вернейший, лучший друг — я знаю, знаю. Оттого и хочу сказать вам. Ну хорошо, доктор. Вы должны помочь мне предотвратить что-то. Вы знаете, как искренне, как бесконечно любит меня Торвальд. Он ни на минуту не задумался бы отдать за меня жизнь.

Р а н к *(наклоняясь к ней)*. Нора, вы думаете, он один-единственный...

Н о р а *(слегка вздрогнув)*. Один...

Р а н к. ...кто с радостью отдал бы свою жизнь за вас?

Н о р а *(удрученно)*. Ну вот...

Р а н к. Я дал себе клятву, что вы узнаете об этом прежде, чем меня не станет. Более удобного случая мне не дожидаться. Да, Нора, теперь вы знаете. И знаете тоже, что мне вы можете довериться скорее, чем кому бы то ни было.

Н о р а *(встает, спокойным, ровным тоном)*. Пропустите меня.

Р а н к *(давая ей пройти, а сам продолжая сидеть)*. Нора...

Н о р а *(в дверях передней)*. Элене, принеси лампу. *(Идет к печке.)* Ах, милый доктор Ранк, это было, право, нехорошо с вашей стороны.

Р а н к *(вставая)*. Что я любил вас так же искренне, как другой? Это так дурно?

Н о р а. Нет, но что вы говорите мне об этом. И ведь вовсе не нужно было.

Р а н к. То есть? Или вы знали?..

Служанка входит с лампой, ставит ее на стол и уходит.

Нора... фру Хельмер... я спрашиваю, вы знали что-нибудь?

Н о р а. Ах, почему я знаю, что знала, чего не знала? Я, право, не могу сказать вам... И как это вас угораздило, доктор! Все было так хорошо.

Р а н к. По крайней мере вы теперь можете быть уверены, что я весь в вашем распоряжении и душой и телом. Так говорите...

Н о р а *(глядит на него)*. После этого?

Р а н к. Прошу вас, дайте же мне узнать, в чем дело.

Н о р а. Ничего вы теперь не узнаете.

Р а н к. Нет, нет. Не наказывайте меня так. Дайте мне сделать для вас все, что только в силах человеческих.

Н о р а. Теперь вы ничего не можете сделать для меня. Впрочем, мне, пожалуй, и не надо никакой помощи. Увидите, что все это одни фантазии. Разумеется. Конечно. *(Садится на качалку, смотрит на него и улыбается.)* Да, скажу я вам, хороши вы! Вам не стыдно теперь, при лампе?

Р а н к. Нет, собственно говоря. Но, пожалуй, мне сразу надо удалиться... навсегда?

Н о р а. Совсем не надо. Естественно, вы будете приходить по-прежнему. Вы же знаете, Торвальд не может обойтись без вас.

Р а н к. А вы?

Н о р а. Ну, и мне всегда ужасно весело с вами, когда вы к нам приходите.

Перевод Петра и Анны Ганзен

Вопросы и задания

Вспомните, в какой момент действия происходит эта сцена. Объясните логику поведения персонажей. Как соотносятся внешний и внутренний план действия?

Зачем и в какой форме сообщает Ранк о своей скорой смерти? Как реагирует на это сообщение Нора? С какой целью заговаривает Ранк о фру Линне? Ожидаемой ли для него была реакция Норы?

Почему Нора отказывается просить помощи у доктора Ранка? Почему не отказывает ему от дома после его признания?

Что меняется в смысле слов и в отношениях персонажей после того, как служанка вносит лампу?

Подумайте, почему Наум Яковлевич Берковский в блестяще написанной статье «Ибсен» (1956) отмечает у норвежского драматурга «чрезмерность мастерства». Что означают приводимые в воспоминаниях К. С. Станиславского слова А. П. Чехова о том, что у Г. Ибсена нет пошлости («нельзя так писать»)?

Внешнее и внутреннее действие

Уточните литературоведческое содержание смежных понятий «подтекст», «психологизм», «подводное течение».

Проблема соотношения внешнего и внутреннего действия в ибсеновской драме включает два аспекта. Первый касается противоречия между тем, что человек говорит, и тем, что он думает и чувствует на самом деле. Слово неадекватно себе. Порой человек хочет что-то скрыть, а на что-то намекнуть, не говоря прямо.

Иногда проговаривается молчанием, иногда делает это умышленно. Драматург использует целый арсенал приемов для изображения несоответствия внешнего и внутреннего. Оно может быть выражено с помощью произвольных жестов, мимики, позы героя. Так, в первом акте Нора разговаривает с мужем. Она отказывается от рождественского подарка, но потом говорит:

Или послушай, Торвальд...

Хельмер. Ну? Нора (*перебирая пуговицы его пиджака и не глядя на него*). Если уж ты хочешь подарить мне что-нибудь, так ты бы... ты бы...

Хельмер. Ну, ну, говори же.

Нора (*быстро*). Ты бы дал мне деньгами, Торвальд. Сколько можешь. Я бы потом, на днях и купила себе на них что-нибудь.

Торвальд, разумеется, ничего ей не дает. В «Дикой утке» Яльмар Экдаль, вернувшись с приема в доме Верле, вручает дочери вместо обещанных гостинцев меню праздничного обеда. В «Гедде Габлер» Теа Эльвстед является к Тесманам, Йорген называет ее девичьей фамилией Рюсинг. Гедда поправляет его. Однако затем, оставшись наедине с гостьей, сама намеренно или случайно ошибается, называя ее по имени — Тора, а не Теа.

Другой аспект проблемы — ослабление значения внешних событий интриги. Так, любовь, которая была главным двигателем действия во французской салонной драме, отнесена у Ибсена на периферию. Бывает, что ее как раз не оказывается там, где она должна была бы быть: в супружеских отношениях четы Хельмеров. Она, может, и есть, да не в ней дело: в «Гедде Габлер» Тесман легко заменяет Левборга в душе Теа, потому что для нее важнее книга, которую Тесман должен за Левборга дописать.

Само действие все меньше имеет характер интриги, то есть ряда задуманных и осуществленных действий, направленных на достижение цели. Внешнее действие превращается в последовательность обыкновенных рутинных событий, из которых, собственно, и состоит человеческая жизнь: люди отправляются на службу, обедают, посещают знакомых, занимаются домашними делами. События, которые могли бы завязать интригу, часто оказываются не-событиями, фиктивными событиями. Так, в «Кукольном доме» Торвальд Хельмер получает второе письмо Кrogстада через несколько минут после того, как прочел первое. Еще интереснее в «Гедде Габлер». Тесман полагает, что скоро займет кафедру в университете, однако затем оказывается, что в городе появился Левборг, который, вероятно, тоже будет претендовать на ту же кафедру, и шансов у него больше, что признает и сам Тесман. С этого могла бы начаться интрига, хоть и не крупного пошиба. Но едва на сцене появляется Левборг, как он тут же сообщает Тесману, что не намерен перебегать ему дорогу. Интрига не завязывается за ненадобностью.

Но за этим не-действием как раз и разворачивается сюжет драмы. Действие переносится извне вовнутрь, превращается во внутренний процесс, протекающий в сознании героя. Процесс заключается в осмыслении героем своей ситуации и своей жизни. Выстрел Гедды или звук дверей, захлопывающихся за Норой, — финальное событие, которое сводит вместе внешнее и внутреннее. А до того все видимое скрывало нечто другое. Это другое образует ибсеновский подтекст. Когда что-то происходит на сцене, на самом деле происходит что-то другое. Или что-то происходит, когда не происходит ничего. Отечественные критики связывают эти новации с именем Чехова, но не следует забывать, что именно Ибсен, с творчеством которого Чехов был хорошо знаком, был сильным авторитетным предшественником русского драматурга.

Текст 2

ТАНЦЫ И МУЗЫКА

Действие второе

Нора (идет к дверям кабинета, открывает и заглядывает в комнату). Торвальд!

Хельмер (из другой комнаты). Ну, впустят ли наконец человека в его собственную гостиную? Идем, Ранк, посмотрим. *(В дверях.)* Но что же это значит?

Нора. Что такое, милый?

Хельмер. Я ожидал, со слов Ранка, великолепной сцены с переодеванием...

Ранк (в дверях). Я так понял, но, видно, ошибся.

Нора. Никто не увидит меня во всем блеске до завтрашнего вечера.

Хельмер. Но, милая Нора, ты какая-то измученная. Зарепетировалась?

Нора. Совсем еще не репетировала.

Хельмер. Однако это необходимо...

Нора. Совершенно необходимо, Торвальд. Но я ничего не могу поделать без тебя. Я все позабыла.

Хельмер. Ну, мы живо освежим это в памяти.

Нора. Да, уж ты непременно займись со мной, Торвальд. Обещаешь? Ах, я так боюсь. Такое большое общество... Пожертвуй мне весь нынешний вечер. Чтобы ни единого дела — пера в руки не брать! А? Так ведь, милый?

Хельмер. Обещаю. Весь вечер всецело буду к твоим услугам, бедное мое, беспомощное созданище... Гм! Да... Сначала только... *(Идет к дверям в переднюю.)*

Нора. Зачем тебе туда?

Хельмер. Только взглянуть, нет ли писем.

Нора. Нет, нет, не надо, Торвальд!

Хельмер. Что еще?

Нора. Торвальд! Я прошу тебя! Там нет ничего.

Хельмер. Дай же взглянуть! (*Хочет идти.*)

Нора бросается к пианино и начинает играть тарантеллу.

(*Останавливается у двери.*) Ага!

Нора. Я не могу плясать завтра, если не прорепетирую с тобой.

Хельмер (*идет к ней*). В самом деле ты так трусишь, милочка?

Нора. Страшно. Давай репетировать сейчас же. Время еще есть до ужина.

Садись и играй мне, милый. Показывай, учи меня, как всегда!

Хельмер. С удовольствием, с удовольствием, раз ты так желаешь.
(*Садится за пианино.*)

Нора (*выхватывает из картонки тамбурин и длинный пестрый шарф, наскоро драпируется им, затем одним прыжком становится посреди комнаты и кричит*). Играй же! Я танцую!

Хельмер играет, а Нора пляшет, доктор Ранк стоит позади Хельмера и смотрит.

Хельмер (*играя*). Медленнее, медленнее...

Нора. Не могу иначе.

Хельмер. Не так бурно, милочка!

Нора. Именно! Так и надо!

Хельмер (*обрывая*). Нет, нет, это совсем не годится.

Нора (*смеясь и потрясая тамбурином*). Ну не говорила ли я тебе?

Ранк. Дайте, я сяду играть.

Хельмер (*встает*). Хорошо, мне так удобнее будет указывать ей.

Ранк садится за пианино и играет. Нора пляшет со все возрастающим жаром.

Хельмер, встав у печки, беспрестанно делает Норе указания и замечания, но она как будто не слышит, волосы у нее распустились и падают по плечам, она не обращает на это внимания, продолжая пляску. Входит фру Линне.

Фру Линне (*останавливается как вкопанная у дверей*). А!

Нора (*продолжает плясать*). Видишь, какое у нас тут веселье, Кристина!

Хельмер. Но милая, дорогая Нора! Ты пляшешь так, точно дело идет о жизни!

Нора. Так и есть.

Хельмер. Ранк, перестань. Это просто безумие. Перестань, говорю я!

Ранк перестает играть, а Нора разом останавливается.

(Норе.) Вот чему бы никогда не поверил — ты решительно перезабыла все, чему я тебя учил.

Нора (бросая тамбурин). Сам видишь.

Хельмер. Да, придется подучиться.

Нора. Вот видишь, как необходимо заняться со мной. Ты будешь учить меня до последней минуты. Обещаешь, Торвальд?

Хельмер. Будь спокойна.

Нора. Ни сегодня, ни завтра чтобы у тебя и мысли другой в голове не было, только обо мне. И писем не вскрывать сегодня... не открывать ящик...

Хельмер. Ага! Все боишься того человека?

Нора. Да, да, и это тоже.

Хельмер. Нора, я вижу по твоему лицу, там есть уже письмо от него.

Нора. Не знаю. Кажется. Но ты не смей читать ничего такого теперь. Не надо нам никаких неприятностей, пока все не будет кончено.

Ранк (тихо Хельмеру). Не противоречь ей.

Хельмер (обнимая ее). Ну хорошо, дитя добилось своего. Но завтра ночью после твоей пляски...

Нора. Тогда ты свободен.

Перевод Петра и Анны Ганзен

Вопросы и задания

С какой целью Нора затевает репетицию?

Что выявляется в образе Норы во время ее танца? Как Торвальд реагирует на танец Норы?

Подумайте о значении «итальянской темы» в «Кукольном доме». Почему Нора танцует именно итальянский танец? Что собой представляет тарантелла?

Что значат просьбы Норы о помощи и руководстве?

Торвальд, да, пожалуй, по большей части и сама Нора убеждены, что в их доме взрослый — он, а она — дитя. Подумайте, вполне ли подтверждается это историей их семейной жизни? Кто из них, он или она, лучше понимает характер партнера?

Что будет после финала? Куда отправится Нора потом?

Обратите внимание на то, что участники сцены — рядовые представители европейского среднего класса XIX в. — проявляют в ней незаурядные музыкальные и танцевальные способности и навыки. Если бы современный режиссер задумал перенести действие «Кукольного дома» на современный материал, от чего ему пришлось бы отказаться, а что он смог бы сохранить?

Женский вопрос

В XIX в. и в начале XX-го широко использовалось выражение «женский вопрос». Какой смысл оно имело? По доступным источникам ознакомьтесь с историей женского движения, с основными идеями современного феминизма, а также с аргументами его прежних и новых противников.

В женском движении преобладает антибуржуазный пафос. Многие феминистки убеждены в том, что именно буржуазный мир создал самые хитроумные и изощренные способы эксплуатации женщины. Стоит, однако, подумать и о том, что именно буржуазный мир сформировал тип самостоятельно мыслящей женщины, стремящейся к независимости и образованию, требующей политических и юридических прав, а также и о том, что только в условиях демократии и либерализма, созданных буржуазным миром, женское движение могло получить шанс.

«Кукольный дом» стал одним из главных текстов движения за женское равноправие. При этом, однако, сам Ибсен вовсе не связывал себя с этим движением. «Благодарю за тост, — сказал он на приеме, данном в его честь Ассоциацией норвежских женщин в 1898 г., — но должен отклонить от себя честь сознательного содействия женскому движению. Я даже не вполне уяснил себе его сущность. То дело, за которое борются женщины, мне представляется общечеловеческим».

Во время пляски Норы Торвальд явно испытывает страх. Чего он боится?

О том, что среди суфражисток были самые настоящие террористки, устраивавшие взрывы и поджоги, сторонники феминизма сейчас предпочитают не упоминать.

Текст 3

«ДЕНЬГИ!»

Действие первое

(Хельмер упрекает Нору за расточительность, Нора отвечает, что теперь, когда он получил новую должность, им нет необходимости стеснять себя. В крайнем случае деньги можно занять.)

Х е л ь м е р. Нора, Нора, ты еси женщина! Но серьезно, Нора, ты ведь знаешь мои взгляды на этот счет. Никаких долгов! Никогда не занимать! На домашний очаг, основанный на займах, на долгах, ложится какая-то некрасивая тень зависимости. Продержались же мы с тобой храбро до сегодняшнего дня, так уж потерпим и еще немножко — недолго ведь.

Н о р а (отходя к печке). Да что же, как хочешь, Торвальд.

Х е л ь м е р (за нею). Ну, ну, вот птичка и опустила крылышки. А? Белочка надулась. (Вынимает портмоне.) Нора, как ты думаешь, что у меня тут?

Нора (*оборачиваясь, живо*). Деньги!

Хельмер. Вот тебе! (*Подает ей несколько бумажек.*) Господи, я ведь знаю, мало ли в доме расходов на праздниках.

Нора (*считая*). Десять, двадцать, тридцать, сорок. Спасибо, спасибо тебе, Торвальд. Теперь мне надолго хватит.

Хельмер. Да, уж ты постарайся.

(Нора показывает мужу покупки, он спрашивает, какой подарок она хотела бы себе.)

Нора (*перебирая пуговицы его пиджака и не глядя на него*). Если уж ты хочешь подарить мне что-нибудь, так ты бы... ты бы...

Хельмер. Ну, ну, говори же.

Нора (*быстро*). Ты бы дал мне деньгами, Торвальд. Сколько можешь. Я бы потом, на днях и купила себе на них что-нибудь.

Хельмер. Нет, послушай, Нора...

Нора. Да, да, сделай так, милый Торвальд! Прошу тебя! Я бы завернула деньги в золотую бумажку и повесила на елку. Разве это не было бы весело?

Хельмер. А как зовут тех птишек, которые вечно сорят денежками?

Нора. Знаю, знаю — мотовками. Но сделаем, как я говорю, Торвальд. Тогда у меня будет время обдумать, что мне особенно нужно. Разве это не благоразумно? А?

Хельмер (*улыбаясь*). Конечно, то есть если бы ты в самом деле могла придержать эти деньги и потом действительно купить на них что-нибудь себе самой. А то и они уйдут на хозяйство, на разные ненужные мелочи, и мне опять придется раскошеляться.

Нора. Ах, Торвальд...

Хельмер. Тут спорить не приходится, милочка моя! (*Обнимает ее.*) Птичка мила, но тратит ужасно много денег. Просто невероятно, как дорого обходится мужу такая птичка.

Нора. Фу! Как можно так говорить! Я же экономлю, сколько могу.

Хельмер (*весело*). Вот уж правда истинная! Сколько можешь. Но ты совсем не можешь.

Нора (*напевает и улыбается*). Гм! Знал бы ты, сколько у нас, жаворонков и белочек, всяких расходов, Торвальд!

Хельмер. Ты маленькая чудака! Две капли воды — твой отец. Только и хлопчешь, как бы раздобыть денег. А как добудешь — глядь, они между пальцами и прошли, сама никогда не знаешь, куда их девала. Ну что ж, приходится брать тебя такой, какова ты есть. Это уж в крови у тебя. Да, да, это в тебе наследственное, Нора.

Нора. Ах, побольше бы мне унаследовать от папы его качеств!

Хелмер. А мне бы не хотелось, чтобы ты была другой, чем ты есть, мой милый жавороночек! Но слушай, мне сдается, ты... у тебя... как бы это сказать? У тебя какой-то подозрительный вид сегодня.

Перевод Петра и Анны Ганзен

Вопросы и задания

В этом фрагменте персонажи играют в игру, в которую часто играют мужчины и женщины (а также взрослые и дети). Охарактеризуйте эту игру. Вспомните другие произведения, в которых персонажи в нее играют (например, эпизод шопинга в фильме «Красотка» с Ричардом Гиром и Джулией Робертс).

В последующем разговоре Торвальд и Нора упоминают события прошлого Рождества. Подумайте, что в действительности тогда произошло.

Если Нора в ходе этой сцены нечто скрывает, то Торвальд, напротив, раскрывается. Уточните его психологическую характеристику. Он упоминает об отце Норы. Вспомните другие подобные случаи в пьесе. Как Нора относится к своему отцу, как к нему относится Торвальд? Зачем и почему Торвальд упоминает об отце Норы? Почему он намерен уволить Кростгада? Как он относится к людям, берущим деньги в кредит, то есть к клиентам своего банка?

Что в этом эпизоде и в пьесе в целом кажется вам выявлением типичных черт среднего класса?

Уточните свои представления о соотношении основных сословий европейского общества XIX в.: буржуазия, аристократия, простонародье. Обратите внимание на то, что значение слова «буржуа», принятое в марксистской политэкономической традиции («собственник средств производства» и т. п.), не вполне соответствует его широкому употреблению в европейской традиции («Le Bourgeois gentilhomme» — «Мещанин во дворянстве», пьеса Ж.-Б. Мольера; «Le Charme discret de la bourgeoisie» — «Скромное обаяние буржуазии», фильм Л. Бунюэля; 1960-е гг. — «время антибуржуазных революций»). Сравните употребление и значение слов «буржуазия», «бюргерство» и «средний класс». Вспомните произведения отечественного и зарубежного искусства (литература, театр, кинематограф, живопись), в которых представлены характерный тип классического буржуа (бюргера, мещанина) и образы буржуазного быта («Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Будденброки» Т. Манна, «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Бесприданница» А. Островского и др.).

Подумайте, какие черты обычно приписываются буржуазии в отношении к искусству и к артистической богеме.

Обратите внимание, что в пьесе «Кукольный дом» присутствует криминальный аспект. Подумайте, какое отношение к закону и к его нарушениям характерно для классического бюргерства.

Средний класс

В современном значении принадлежность к среднему классу обычно определяется уровнем доходов — «средним». Этого недостаточно для понимания культурного и исторического смысла феномена. В классическом смысле представитель среднего класса должен соответствовать высоким стандартам респектабельности, воспитания и образования. Средний класс законопослушен. Даже и сейчас почти во всех странах какой-нибудь мафиози, имеющий средний или даже высокий уровень доходов, к среднему классу не принадлежит. То есть принадлежность к среднему классу определяется не только уровнем доходов, но и их источником. Источник доходов среднего класса — труд. В соответствии с принципами протестантской этики, трудиться и получать вознаграждение за свой труд есть добродетель, а расточительность — порок. Деньги являются, таким образом, мерилем не только благосостояния, но и добродетели. На эту тему написан классический труд М. Вебера «Протестантская этика и дух капитализма».

Обстановка, в которой разворачивается действие «Кукольного дома», чрезвычайно характерна. Гостиная Хельмеров обставлена недорогой, но изящной мебелью, ее украшают книги, гравюры, пианино, кресла, диванчик, огонь в изразцовой печи. Это бидермайер — мещанский быт, но быт одухотворенный. Все свидетельствует и о хорошем вкусе, и об определенном уровне благосостояния, и о том, что хозяева точно понимают, что они могут, а что не могут себе позволить.

В середине века аудиторию театра составлял средний класс. Закономерно, что объектом изображения и источником драматических коллизий должен был стать быт среднего класса. Должны были быть драматически освоены отношения, в которые регулярно вступает человек в рамках обычных институций буржуазного общества, таких как суд, банк, пресса, коммерческая фирма, политическая партия, школа и семья. Успех Ибсену принесли пьесы, написанные на актуальном современном материале. Жизнь среднего класса везде одинакова. Поэтому Ибсен, писавший о норвежцах, оказался понятен зрителю в любой европейской стране. Более того, норвежский масштаб оказался особенно удобным. В этой стране не было серьезных классовых, социальных, национальных, религиозных антагонизмов. Не было колоссальных состояний, которые могли бы создать непреодолимую дистанцию между владельцем капитала и прочими гражданами. И политическая жизнь тоже не создает такой дистанции. В маленькой стране политический лидер — человек, который живет на соседней улице. Это создает атмосферу равенства, которая ощущалась в скандинавских странах и в XX в. В 1986 г. президент Швеции Улоф Пальме был убит, когда поздно вечером возвращался с женой из кинотеатра — как всегда, без охраны и без всякого сопровождения. Маленькая бедная Норвегия позапрошлого века — в своем роде образцовая буржуазная демократия. Поэтому общие проблемы нового европейского общества выявляются там в очевидных и конкретных формах.

Хенрик Ибсен (Henrik Johan Ibsen, 1828–1906)

В 1852 г. 24-летний Хенрик Ибсен был назначен драматургом и режиссером, а по сути — одним из руководителей первого национального норвежского театра в Бергене.

Примечательна в этом решении не только молодость Ибсена, но и то, что к этому моменту он мало что собою представлял. Он опубликовал несколько стихотворений. Первую написанную им пьесу, трагедию «Катилина» из истории Рима, театр не принял. Она была опубликована за счет приятеля Ибсена. Большая часть тиража была потом продана на обертки в мелочную лавку. Вторая пьеса, «Богатырский курган», была один раз сыграна в Кристиании в 1850 г. Большим успехом это не назовешь.

К моменту назначения Ибсен был студентом университета. К поступлению был подготовлен плохо. Зачислили его условно, с переэкзаменовкой по греческому языку и арифметике. Серьезного образования он так и не получил, университет не закончил, докторскую степень получил *honoris causa*, уже будучи знаменитым. Нет сомнения, что недостаток образования, культурное плебейство были для Ибсена источником беспокойства. Знаменитый архитектор Сольнес, герой поздней пьесы, признается, что настоящего образования у него нет, и тревожится, что когда-нибудь его некомпетентность в чем-нибудь проявится.

Спонсоры и дирекция бергенского театра не заблуждались относительно подготовленности Ибсена. Характерно, что для начала они отправили его в двухмесячную командировку в Данию и Германию для знакомства с европейским театром. Их прозорливость делает им честь. Через 30 лет аптекарь из Гримстада стал самым знаменитым драматургом европейской сцены. Пьесы его ставятся по всему миру. Ибсеновские влияния обнаруживаются у самых разных авторов: у Джойса и Чехова, у Шоу и Андрея Белого. Множество откликов на произведения Ибсена есть у Александра Блока, Ивана Бунина, Александра Грина. Как о величайшем художнике писали об Ибсене Шоу, Джойс, Блок, Мережковский, Шестов, Троцкий.

Разумеется, дирекция театра этого не могла предвидеть. Назначение Ибсена произошло благодаря стечению ряда обстоятельств.

Сейчас Норвегия — одна из самых благополучных стран мира. Она занимает первые места в рейтингах уровня жизни, человеческого развития, валового внутреннего продукта и т. д. Все началось в 1970-е гг., когда с норвежского шельфа пошли в Европу нефть и газ. Норвегия с пятью миллионами населения входит число лидеров по добыче углеводородов. Но еще в первой половине XX в. норвежцы были заметно беднее датчан и шведов. Тем более бедной страна была в XIX в. По архитектуре Осло — одна из самых скромных европейских столиц. Ей далеко не только до Парижа и Лондона, но и до Праги, Будапешта, Копенгагена. До 1905 г. Норвегия даже не была самостоятельным государст-

вом — состояла в унии сперва с Данией, потом с Швецией. Уния не была равноправной. Датчане и шведы воспринимали Норвегию как кучу камней, почти без плодородной земли, без полезных ископаемых, без населения. Большой ценности она не представляла.

Дания и особенно Швеция играли в европейской политике заметную роль. Шведская пехота наводила ужас на Европу. Она была одной из главных сил во время Тридцатилетней войны, затем был *Potop Szwedzki*, Шведский потоп, разгром Польши в 1655–1660 гг. И только в 1709 г. с нею было покончено под Полтавой. Норвегия же казалась страной без истории, если не считать уже легендарные времена викингов.

Не было даже норвежского языка. Образованные жители Норвегии говорили по-датски. Норвежские диалекты не очень отличались от шведских и датских, не воспринимались как другой язык.

Но все-таки, видимо, норвежцы ощущали свою отдельность и постепенно оформлялись в нацию. Кажется, даже вмешалась большая политика: есть мнение, что Англия и Швеция придумали Норвегию, чтобы ослабить Данию.

Шведская уния сохраняла в Норвегии элементы государственности. Норвежцев никто не угнетал. У них были свой парламент (стортинг), своя конституция. Борьба за национальное самоопределение носила сугубо мирный парламентский характер, сводилась к конституционным спорам. Мирное расторжение унии состоялось в 1905 г.

Процесс формирования любой нации состоит в создании форм национальной культуры: это национальный язык, национальная литература, национальное искусство, национальная традиция. Создают их всегда профессионалы — фольклористы, историки, писатели, музыканты, профессора. Во Франции, Пруссии, России их труд оплачивали монархи и их приближенные. В Норвегии (так же, как во Флоренции, Венеции, Фландрии) платила буржуазия. Проблема в Норвегии состояла в нехватке профессиональных кадров. Актеров в национальный театр набирали чуть ли не с улицы. В Норвегии не нашлось сильных лингвистов, в результате сейчас языковая ситуация здесь более запутанная, чем в любой другой европейской стране. Литературный язык здесь существует в четырех, кажется, вариантах. Так и получилось, что недоучившийся студент возглавил национальный театр. При этом не похоже, что Ибсен исполнился благодарности. К норвежским бюргерам и к норвежскому государству он испытывал сложные чувства. Впрочем, жалование он получал ничтожное.

Кредит доверия, выданный Ибсену, был не скоро возвращен. Ибсен не из тех авторов, которые сразу начинают с больших успехов — он к признанию шел долго и трудно. Вообще-то те, кто распоряжался национальным бюджетом, проявили не только проницательность, но и терпение. Годы в Бергене и в Кристиании (с 1857 г.) не были особенно успешными, хотя Ибсен писал все

увереннее. Наконец, в 1863 г. была поставлена «Борьба за престол», драма о становлении норвежской государственности. Ибсен обрел славу национального гения. Между тем театр в Кристиании разорился, и в 1864 г. стортинг назначает Ибсену по его просьбе небольшую стипендию. Ибсен покидает Норвегию и 27 лет живет за границей. Связей с родиной не разрывает. Пишет о Норвегии, а значит, для норвежской публики, хотя очень скоро обретает мировую славу.

«Бранд», «Пер Гюнт», литература и религия

Вскоре после отъезда из Норвегии Ибсен пишет пьесу «Бранд» (1866), которая произвела колоссальное впечатление на современников и на таких более поздних читателей, как И. Анненский, А. Блок, Л. Шестов. Последний не побоялся написать о пьесе так: «Трудно во всемирной даже литературе найти много произведений, которые можно было бы по смелости, силе и глубине поставить наряду с “Брандом”. Кажется, Творец воскресил одного из древних пророков и послал его на землю с повелением жесть глаголом сердца людей» [Шестов, с. 370].

Оценка кажется сильно завышенной, особенно по части поэтических достоинств. Пьеса затянута и многословна. К тому же по-русски она существует в отвратительном переводе. Трудно понять, как она ставилась на сцене Московского художественного театра и как могла иметь сценический успех.

Ибсен писал не пьесу, а драматическую поэму. Образцом был, несомненно, «Фауст», которого «Бранд» отчасти напоминает. Видимо, значение пьесы в основном в том, что в ней Ибсен приводит в систему свои идеи и намечает темы дальнейшего творчества.

Бранд — священник в маленькой деревне на севере Норвегии. Хотя в пьесе много рассуждений о религии и Боге, едва ли Ибсена в самом деле вопросы религии волновали. Характерно, что ни до, ни после «Бранда» он не пишет об этом ни единого произведения. Ибсен был человеком своего времени, а религия в XIX в. занимала крайне скромное место в жизни бюргера.

Несмотря на отдельные эксцессы, XIX в. был веком веротерпимости. И в протестантских, и в католических странах католики и протестанты получают равные права. Во многих европейских странах были отменены законы, дискриминировавшие евреев. Принцип полной религиозной терпимости был провозглашен в многоконфессиональной Австро-Венгрии в 1867 г. Все это произошло потому, что иноверцы перестали восприниматься как политическая угроза. Политикам выгоднее не притеснять их, а привлекать на свою сторону. Бизнесменам выгоднее вовлекать их в свой бизнес в качестве работников, коммерческих партнеров и покупателей. Это означало победу идей Просвещения, которые вовсе не сводятся к тому, что Бога нет, а Библия — свод сказок. Просвещение — это веротерпимость

и применение к религиозным текстам принципов рациональной науки. Так или иначе, и то, и другое предполагает ослабление веры.

Наследником идей Просвещения был Эрнест Ренан (1823–1892), компетентный историк и лингвист и блестящий литератор. В книге «Жизнь Иисуса» (1863) он стремится представить Иисуса как человека, дать его психологический и исторический портрет. Книга Ренана стала очень влиятельной, Скотт Фицджеральд вдохновлялся ею, когда писал «Великого Гэтсби». Для Ренана Иисус — и ловкий манипулятор, и обаятельный человек, и политик, действующий ради достижения благородных целей, и мистик, уверенный в своей избранности, но вовсе не Бог, чудесно рожденный Девой, совершавший чудеса и воскресший после распятия.

Другой подход был свойствен тем, кого относят к числу представителей религиозного модернизма. Самой значительной фигурой из них был датский философ Сёрен Кьеркегор (1813–1855), мало известный современникам, но сейчас считающийся основоположником экзистенциализма.

Для классического европейского бюргерства религия и церковь были частью размеренного разумно упорядоченного быта. Бог был кем-то вроде чиновника в отставке, доброго дедушки, который приходит на Рождество и приносит детям подарки. Отправным пунктом рассуждений Кьеркегора в книге «Страх и трепет» (1843) стало жертвоприношение Авраама. Авраам исполняет приказ, который с человеческой точки зрения представляется и абсурдным, и аморальным, и безобразным. Так и вера несовместима с эстетикой, логикой, разумом, моралью. И тем более она не может быть вписана в упорядоченный быт: она его взрывает. Нельзя к ней прийти, опираясь на чудо или очевидность, поскольку Бог не творит чудес и в нем нет ничего очевидного. Человеческий опыт, до конца обдуманый, рождает только отчаяние. Вера рождается как результат и преодоление личностного кризиса. Никакой внешний авторитет не может к ней привести. Она субъективна, но субъективность и есть истина.

К направлениям религиозного модернизма официальная церковь относилась отрицательно, хотя папа Лев XIII (1878–1903) был более либерален, чем его предшественник Пий IX (1846–1878) и преемник Пий X (1903–1914). С ортодоксальной точки зрения учение Кьеркегора и подобных ему философов есть не что иное, как проявление человеческой гордыни. Возможно, так оно и есть.

Герой Ибсена Бранд тоже проповедует грозного бога, не похожего на мещанского Деда Мороза. Это своенравный, непредсказуемый, жестокий бог, требующий жертвоприношений.

В начале пьесы Бранд застигнут бурей, когда идет к умирающей крестьянке. Отец женщины, который сопровождает Бранда, говорит, что надо вернуться, идти дальше смертельно опасно. Бранд отвечает в том смысле, что если он не готов отдать жизнь ради дочери, значит, не готов отдать ничего. Частичная жертва — это не жертва.

Л. Шестов пишет: «Пред Ибсеном возник трудный и страшный вопрос: чему должен служить человек — идее или личным интересам. И он без колебания ответил: наша жизнь только тогда может иметь смысл, если мы готовы жертвовать ею ради высших идеалов. Нет ничего страшного на свете, раз человек служит не себе, а Богу, пославшему его в этот мир. Проникнетесь этой мыслью — и вы титан, нет у вас этой веры — вам только остается обратиться в прах, из которого вы созданы» [Шестов, с. 371].

В сущности, вопрос не о Боге, а о человеке. Бранд хочет, чтобы человек уподобился Богу. Бог отличается от человека тем, что он свободен. Он способен на свободное творчество, как Бог Отец, и на свободное самопожертвование, как Бог Сын. Человек, напротив, детерминирован, обусловлен наследственностью, экономикой, обществом. Вопрос о детерминизме — актуальная тема XIX в., об этом Бранд много размышляет. С идеями детерминизма Ибсен был хорошо знаком, как всякий образованный европеец. И оспаривать их он вовсе не пытался. Но он был романтиком. А значит, подобные идеи он должен был ощущать болезненно. И он пытался с ними справиться.

Пусть наука доказала, что человек обусловлен законами. Следует из этого, что надо освободить человека от подчинения этим законам.

Оказывается, сделать это не так уж трудно. Детерминированность человека общими законами проявляется ведь на самом что ни на есть обыденном, житейском уровне — как обязательства человека по отношению к его близким. Человек не свободен, потому что должен кормить семью и заботиться о детях или о престарелых родителях. Но если он откажется от семьи и дома, он тут же освободится от детерминированности домом и семьей, будет свободен. Это и будет той жертвой, которую нужно принести Богу.

Бранд с женой Агнес поселяется в хижине в горах. Их ребенок заболевает, врач рекомендует семье переселиться в долину. Бранд непреклонен, Альф умирает, Агнес хранит его вещи, но по требованию Бранда отдает их цыганке. После этого Агнес в восторге восклицает: «Я свободна, Бранд, свободна!»

Мрака больше нет!
Страх, давивший безысходно
Грудь мою, как тяжкий бред,
Сброшен вниз, — пуста могила!
Воля в битве победила!
Уползли туманы с кручи,
Прочь ушли, умчались тучи, —
Вижу я сквозь смерть и горе
Утра огненные зори!

Кладбище! Уж это слово
Слез не исторгает снова,
Не родит в груди тревогу, —
Знаю: Альф вознесся к Богу!

Агнес в восторге, потому что сумела разорвать цепи, приковывавшие ее к бытию. Разумеется, потом она сразу умирает, потому что там, где она оказалась, нельзя жить. Там только величие. Величие, конечно, не божественное, а всецело человеческое. Оно обретается внутри, ощущается как призвание и осуществляется вовне. На этом пути человек отбрасывает и преодолевает все, что мешает самоутверждению. И при этом сильно рискует. Потому что нельзя сказать заранее, подлинно призвание, или оно мнимое. Успех тут не гарантирован.

В процитированной работе Шестова («Победы и поражения») «личные интересы» противопоставлены «идее». В таком контексте личные интересы — это как раз общечеловеческое, то, что Ницше назвал «слишком человеческим», рутина общей жизни. А идея — это не универсальная платоновская идея, а человеческая субъективность, собственно, идея «я», а также и идея преобразования мира в соответствии с субъективным представлением о том, каким должен быть мир. Бранд мог быть революционером, художником, ученым. Пожалуй, в особенности Бранд — поэт, художник, недовольный наличным миром и стремящийся мир усовершенствовать. Жизнь тотально должна быть перестроена по законам искусства. Вопрос именно о жизни и идее, о том, чего может идея потребовать от жизни, на что можно пойти ради идеи.

Как будто бы Ибсен в Бранде отвечает на вопрос недвусмысленно: на все.

Отсюда, между прочим, колоссальная популярность Ибсена не только у декадентов и модернистов, но и в среде русской революционной социал-демократии. Русские революционеры, в особенности такие как Троцкий, Горький, Луначарский, мечтали о том же самом — о радикальной переделке мира и человека по законам красоты. Самая природа человека должна была перемениться. Так что революция была не только политикой, но и искусством. Поэтому Ибсена они хорошо понимали. Проницательный анализ творчества Ибсена есть у Л. Троцкого в книге «Литература и революция». Эта книга — один из главных памятников «левой идеи» XX в.

Ибсен восхищается Брандом. Но возможен и иронический взгляд на героя. Бранд — философ и поэт, но лишь при условии подлинности его призвания. А о подлинности призвания можно судить только по результатам его осуществления. Если же призвание не подлинное, то титан и богоборец превращается просто в бургера, которому надоело тянуть лямку, кормить семью и детей. Ирония проявляется и в теме наследственной отягощенности Бранда, непреодолимой власти физической природы. Вспоминаем Ницше: «Брюхо — причина, по которой человеку не так легко вообразить себя богом».

Кроме того, важно, что Бранд представлен в пьесе не как единственно возможный тип творчества, не как единственный способ осуществления идеала. Ему противопоставлен художник Эйнар. Эйнар весел и легкомыслен, счастлив тем, что дает ему жизнь, не пытается никого ничему учить. Для Эйнара в творчестве нет ничего насильственного и антиприродного. Искусство рождается не вопреки жизни, а изнутри нее самой, в гармонии и согласии с нею. И нельзя сказать, что в такой позиции не ощущается своя правота. Пьеса Ибсена — дискуссия, а не проповедь готовых истин. Разработку этой проблематики драматург продолжает в пьесе «Пер Гюнт» (1867).

Пьеса начинается сценами крестьянской жизни. Пер — парень без царя в голове, лгун, обманщик, краснобай. Во время свадьбы он крадет чужую невесту, Ингрид. Его объявляют вне закона (похоже, нравы в Норвегии были прямо-таки кавказские). Дальше начинаются чудеса и фантасмагории: тролли, Доврский дед, его дочь — Женщина в зеленом. Эдвард Григ написал к постановке пьесы оркестровую сюиту, там эта сцена в русском варианте носит название «В пещере Горного короля». Вырвавшись из объятий троллей, Пер Гюнт строит хижину в лесу. Сольвейг, влюбленная в него, к нему прибегает — мотив, знакомый нам по стихам Александра Блока:

Сольвейг! Ты прибежала на лыжах ко мне,
Улыбнулась пришедшей весне!

Жил я в бедной и темной избушке моей
Много дней, меж камней, без огней.

Но веселый, зеленый твой глаз мне блеснул —
Я топор широко размахнул!

Я смеюсь и крушу вековую сосну,
Я встречаю невесту — весну!

Пусть над новой избой
Будет свод голубой —
Полно соснам скрывать синеву!

Это небо — твое!
Это небо — мое!
Пусть недаром я гордым слыву!

Пер, однако, оставляет Сольвейг, отправляется в странствие, становится междонародным спекулянтом, затем, утратив все свое богатство, старый, больной

и несчастный, возвращается домой. В конце появляется страшный Пуговичник, который намерен переплавить его на пуговицы, потому что он ни на что больше не годен. Но Сольвейг по-прежнему любит его и ждет.

Эта пьеса, надо сказать, так же громоздка, как «Бранд». В ней много такого, что сейчас имеет только исторический интерес — например, полемика Ибсена с современными ему норвежскими критиками. Идеологически важно соотношение образов Бранда и Пера. Если Бранд был идеалистом, предъявлявшим к людям и к себе непомерные идеальные требования, то Пер — гуманист. Он хочет жить и получать удовольствие от жизни и охотно идет на компромиссы. Он отправляется в странствие, чтобы найти такое жизненное место, в котором он был бы совершенно доволен. Но Ибсен убежден: жизнь устроена так, что человек может быть доволен, только обманывая себя. Доврский дед, правитель царства троллей, объясняет Перу разницу между людьми и троллями: человек стремится стать самим собой, а тролль стремится к довольству. Пер не хотел быть самим собой, убегал от себя самого и от действительности, значит, по сути, был троллем, а не человеком. Но в итоге его постигает нормальная человеческая катастрофа в самой банальной своей форме — в форме немощной и жалкой старости. Пер не может больше обманывать себя, потому что старость — это Рим, который «взамен турусов и колес не читки требует с актера, а полной гибели всерьез».

Музыка Грига полна сладостной меланхолии, но пьеса о другом, и Пер изображен издевательски.

И все же есть в нем и позитивное содержание. Пер человечен. Его стремления понятны и просты. И он не просто лгун. Когда он плетет свои небылицы, окружающим кажется, что они видят все это наяву. Он поэт, его слушают и заслушиваются. И это делает его авторским alter ego. Сама судьба Пера — проект судьбы Ибсена, который писал пьесу в начале своей эмиграции, безусловно рассчитывая на возвращение домой, примирение и признание.

В пьесах «Бранд» и «Пер Гюнт» сформировалось основное ядро художественной системы Ибсена. Бранд и Пер, идеалист и конформист, станут прообразами основных персонажей следующих пьес, в отношениях которых будут воплощаться драматические коллизии. Самого себя автор видит то грозным Брандом, то склонным к компромиссам Пером. Соответственно, он колеблется между идеальным и гуманным, между приятием жизни и отрицанием ее.

Многозначительный факт эмиграции Ибсена не раз становился объектом истолкования, а также подражания. Следуя примеру Ибсена, в 1904 г. покидает Ирландию Джеймс Джойс.

Вообще-то в XIX в. случай Ибсена вовсе не уникален. Многие интеллектуалы — писатели, философы, революционеры — по идейным или политическим мотивам отправлялись в вынужденное или добровольное изгнание: это Герцен,

Тургенев, Гейне, Гюго, Маркс, Гарибальди и Джузеппе Мадзини. Но, пожалуй, для Ибсена образцом были скорее романтические изгнанники, беглецы и скитальцы, Шатобриан, лорд Байрон и их герои. Романтический гений жаждет абсолюта, не может примириться с условиями прозаического существования, противопоставляет себя толпе обывателей — и отправляется в дорогу.

Ибсен не раз писал о мещанстве и ограниченности своих сограждан. Он обвинял их в оппортунизме, в непоследовательности при решении политических и социальных вопросов, с отвращением говорил о демагогии политических лидеров и журналистов. При этом трудно определить, каких именно взглядов придерживался драматург. Его радикализм был идеальным, в пьесе «Бранд» он формулируется просто: «Все или ничего». Ибсен был свободомыслящим интеллектуалом, ощущал себя не столько политиком, связанным какой-либо партией, сколько духовным вождем нации. Ну, а сограждане видели в нем многообещающего драматурга.

Конфликт с бюргерским миром был не только идеологическим, но и бытовым. На многочисленных фотографиях Ибсен запечатлен насупленным старичком с кудлатой шевелюрой и комичными бакенбардами. Портрет был скопирован советскими мультипликаторами для образа гнома в мультфильме «Заколдованный мальчик» (1955).

Таким Ибсен стал много позже. Мемуаристы пишут о его чопорности, важности, педантизме. В строго определенное время он отправлялся на прогулку, с удовольствием демонстрировал ордена, которыми его награждали иностранные правительства. Однако был и другой Ибсен — человек богемы, который любил шумное застолье и всегда был не прочь приударить за хорошенькой актрисой. В норвежском обществе такое поведение казалось крайне предосудительным. В своих пьесах снова и снова Ибсен сталкивает беззаботного весельчака с мрачными, нетерпимыми и жестокими пуританами. Фохт в начале пьесы «Враг народа», зайдя вечером к брату Томасу Стокману, с негодованием обнаруживает, что у того гости, что гостям подают горячий ужин, а когда оказывается, что за ужином предполагается пунш, его возмущению нет предела.

Норвегия — протестантская лютеранская страна. Главные ценности протестантской этики — трудолюбие, бережливость, честность, предусмотрительность. Макс Вебер, автор классического труда «Протестантская этика и дух капитализма» (нем. «Die protestantische Ethik und der „Geist“ des Kapitalismus», 1905), писал о том, что протестант выражает свою преданность Богу усердием в исполнении своего светского призвания. Труд понимается как главная добродетель и сам в себе содержит свою награду. Именно утверждение этих принципов обеспечило, по Веберу, быстрое экономическое развитие и благосостояние протестантских стран. Норвегия, как и другие страны Скандинавии,

образцовый пример. Ибсен, похоже, был не из тех, кому по вкусу такой размеренный быт и такая аскетическая мораль.

Однако Ибсен осмыслял свою ситуацию и иным способом. Он был склонен отождествлять себя с Норвегией и в своем странничестве видел преодоление провинциализма. Обращение к европейским проблемам должно было стать и результатом, и свидетельством того, что Норвегия выбралась из своего медвежьего угла.

Вопрос о методе Хенрика Ибсена сложен. Он реализовал в своем творчестве целый ряд эстетических концепций (ранние романтические и героические пьесы, реалистические и сатирические пьесы 1870–1880-х гг., натуралистическая драма «Привидения», символистский поздний театр). В его творчестве воплотились этапы, которые в других европейских странах разделены между авторами разных поколений. Отчасти, конечно, это объясняется быстротой и концентрированностью исторического процесса в скандинавских странах (как и в других странах с запоздалой модернизацией).

Все же представляется, что по основам своего мироощущения Ибсен остался романтиком. Главная его тема — гений против филистера. Буржуазность против гениальности, проза регулярного государства против романтической поэзии, гуманизм мещанства против героического идеализма. Однако романтизм сочетается с острым видением быта и психологии. С течением времени Ибсен все внимательнее присматривается и к быту, и к своему герою-радикалу. Он помещает героя в быт. Быт, освещаемый героическим идеалом, выглядит мелким и пошлым. Но и герой, спущенный в быт, оказывается комической фигурой.

В «Бранде» Ибсен воспел идеалиста, живущего по принципу «все или ничего». Но трудно не увидеть сочувствия к герою совершенно противоположного типа — конформисту Перу.

В пьесе «Враг народа» (1882) все симпатии, конечно, на стороне доктора Стокмана, вступающего в конфликт с обывателями. Но в «Дикой утке» действия Грегера Верле, стремящегося к правде и справедливости, приводят к самым катастрофическим последствиям.

Поздние драмы Ибсена часто связывают с символизмом. Едва ли на Ибсена могли прямо повлиять теории символистов, которые разрабатывались в 1870–1880-е гг., или драматургия М. Метерлинка. Скорее всего, он сам, своим путем пришел к формам, близким символизму.

Важнейшая категория символизма — символ. В классической риторике символ — многозначное иносказание. Символ совмещает многие значения, которые должны быть сохранены в произведении (заря не должна стать просто зарей, но и не должна превратиться в аллегорию с каким-то одним-единственным значением). Главное отличие символистского символа от традиционного в том,

что новый символ создается не традицией, а контекстом. То есть символом может стать любое слово, любая вещь.

В символизме Ибсена, по-видимому, главным следует считать не использование собственно слов-символов, а способность к двойному видению предмета или проблемы, совмещение разных смыслов, невозможность однозначного истолкования образа. Поэтому определение драмы Ибсена как символистской не противоречит ее определению как «драмы-дискуссии». Ведь дискуссия возможна там, где у каждой стороны есть своя правота.

Ибсен и демократия

Особую пикантность тема борьбы за правду приобретает в пьесе «Враг народа» (1882). Доктор Стокман выступает не против одного какого-то противника, а против целого города, против народа, против самой идеи демократии.

Ибсен здесь выступил создателем целого нового жанра — производственной драмы. Жанр часто ассоциируется с советским искусством, с соцреализмом. Действительно, в СССР было написано, поставлено и снято много невообразимой чепухи на производственную тему. Всякие «Сталевары» и «Комбайнеры», «Цемент» и «Большая руда». Но были и шедевры: фильм 1974 г. «Премия» Сергея Микаэляна (Е. Леонов, О. Янковский, А. Джигарханян), фильм 1981 г. «Мы, нижеподписавшиеся» Татьяны Лиозновой (Ю. Яковлев, Л. Куравлев, О. Янковский, И. Муравьева, К. Лучко). Оба — по пьесам Александра Гельмана. Потом, это не чисто советский жанр. В Голливуде снимается немало фильмов, где деловые отношения, переплетаясь, конечно, с личными, становятся основой конфликта. «Дьявол носит Прада» Дэвида Фрэнкеля, «Уолл-стрит» Оливера Стоуна. Основоположником жанра в театре можно считать Ибсена.

Доктор Стокман, врач курортного города на юге Норвегии, обнаруживает, что вода минеральных источников у берега отравлена промышленными стоками, так что курорт надо закрывать. Стокман пытается обнародовать свое открытие, пользуясь демократическими институтами: делает доклад в магистрате, хочет напечатать статью. Из этого ничего не выходит, обыватели связаны круговой порукой. Их аргументы сводятся к тому, что публикация сведений Стокмана приведет к разорению города, ремонтировать очистные сооружения придется за счет простых горожан. Все это повод для рассуждений о том, что большинство всегда не право, что нет смысла на него полагаться, что самое главное — сознание своей моральной правоты. Стокман идет на все, его детей выгоняют из школы, он сам намерен их учить.

Вообще-то критика демократии, развернутая во «Враге народа», не слишком основательна, а перспективы, намечаемые в этой борьбе, наивны. Ибсен не принимает в расчет те преимущества, которые демократия дает во времени.

Создается впечатление, что жизнь этого норвежского городка будет определена раз и навсегда тем решением, которое примут его обыватели, ознакомившись с открытием Стокмана. Но это совсем не так. Разумеется, обыватели глупы и корыстны. Но дураков учат. Легко представить, что будет дальше. Рано или поздно станет ясно, что воды вредны. Придется либо закрывать курорт, либо ремонтировать очистные сооружения, а еще платить огромные деньги по искам пациентов санатория. На следующих выборах горожане проголосуют за новый состав магистрата — вероятно, более адекватный.

Демократические институты могут быть коррумпированы. Но все формы ограничения демократии увеличивают возможности коррупции.

Рациональным элементом здесь является не критика большинства, а требование уважения к меньшинству, точнее даже — требование уважения прав личности, права человека быть не похожим на других. Не принципы демократии, а нравы большинства противостоят свободолюбивому доктору. А как ни крути, свобода личности лучше защищена при демократии.

Именно и только демократией обеспечены все те возможности, на которые уповает Стокман. Он может забрать своих детей из школы и дать им домашнее образование, но у них не будет никаких проблем при поступлении в университет. Его дочь сможет найти другую работу, а не пойдет по миру с волчьим билетом. Он не подозревает, что его самого могут забить до смерти в отделении полиции. Стокман думает, что он сам и его семья обладают некими правами, которых их никто и никогда не сможет лишить, потому что в соблюдении прав меньшинства заинтересовано большинство. Точнее, в этом заинтересован каждый, кто понимает, что при случае и сам может оказаться меньшинством.

Попрыгунья

В пьесе «Гедда Габлер» (1891) красавица Гедда — дочь генерала, умная, сильная и энергичная. Она замужем за молодым ученым Йоргеном Тесманом. Муж происходит из небогатой мещанской семьи. Как заметил О. Мандельштам, Ибсен сманил грозу в профессорский курятник; Гедда и есть та гроза. Мир Тесмана и его заботы кажутся Гедде убогими: лишённая всякой поэзии будничная работа ученого, выписки из чужих работ, конкуренция за место в университете. Гедда хочет сильных страстей и красивых жестов. Результатом ее усилий и интриг оказывается пошлый скандал. Чувствуя, что в пошлом мире она сама становится пошлой, Гедда кончает с собой. «Но, боже милосердный... ведь так не делают!» — восклицает ассессор Бракк.

Нервная, подвижная, энергичная Гедда — одна из самых эффектных женских ролей. В этой роли блистали Вера Комиссаржевская, Элеонора Дузе, Ингрид Бергман. Есть немало интерпретаций тайны Гедды. Трагически прекрасная Алла Назимова (русская актриса, ставшая в 1920-х гг. одной из самых высокооплачиваемых

мых звезд Голливуда) играла Гедду декаденткой, охваченной влечением к смерти. Поведение Гедды объясняли ее беременностью или лесбийскими наклонностями. Хотя вообще-то сама Гедда не заблуждается. Не очень-то она отличается от мадам Бовари, хотя умнее и сильнее ее.

Но и мещанский быт, затягивающий Гедду, изображен вовсе не прямолинейно. Тетя Юлле навещает Тесмана и приносит ему его старые домашние тапки. Он в восторге. Легко представить, с каким презрением смотрит на эту сцену Гедда. Но мы не обязаны смотреть ее глазами. Сами по себе Тесман, тетя Юлле, служанка Берта, Теа Эльвстед — превосходные люди. Они смешны, как вообще бывает смешно обыкновенное. Но в смешном есть и трогательное.

Конечно, сам Ибсен тоже смотрит глазами Гедды. Мы все должны, видимо, иронически отнестись к теме диссертации Тесмана («Брабантские кустарные промыслы в Средние века»).

«Фрекен Тесман. Скажи пожалуйста! Суметь написать и о таких вещах!»

Напротив, мы должны восхититься масштабностью замысла Левборга, сочинившего труд о культурных силах и прогрессе будущего. Мало того, что ни один современный ученый совет не принял бы к рассмотрению диссертацию Левборга. Мы знаем, что на эту тему написаны тысячи томов, суммарная ценность которых более чем сомнительна. А вот Макс Вебер занимался как раз чем-то вроде брабантской торговли. И, однако же, «Протестантская этика и дух капитализма» совершила переворот в науке. Из них двоих — Левборга и Тесмана — настоящий ученый, несомненно, Тесман.

Уже Чехов взялся реабилитировать Йоргена Тесмана. В рассказе «Попрыгунья» воспроизведены многие коллизии «Гедды». Ольга Ивановна, артистическая натура, замужем за прозаическим Дымовым.

Однажды вечером, когда она, собираясь в театр, стояла перед трюмо, в спальню вошел Дымов во фраке и в белом галстуке. Он кротко улыбался и, как прежде, радостно смотрел жене прямо в глаза. Лицо его сияло.

— Я сейчас диссертацию защищал, — сказал он, садясь и поглаживая колена.

— Защитил? — спросила Ольга Ивановна.

— Ого! — засмеялся он и вытянул шею, чтобы увидеть в зеркале лицо жены, которая продолжала стоять к нему спиной и поправлять прическу. — Ого! — повторил он. — Знаешь, очень возможно, что мне предложат приват-доцентуру по общей патологии. Этим пахнет.

Видно было по его блаженному, сияющему лицу, что если бы Ольга Ивановна поделила с ним его радость и торжество, то он простил бы ей все, и настоящее и будущее, и всё бы забыл, но она не понимала, что значит приват-доцентура и общая патология, к тому же боялась опоздать в театр и ничего не сказала.

Он посидел две минуты, виновато улыбнулся и вышел.

Только после смерти Дымова она понимает, что ошиблась.

Ольга Ивановна вспомнила всю свою жизнь с ним, от начала до конца, со всеми подробностями, и вдруг поняла, что это был в самом деле необыкновенный, редкий и, в сравнении с теми, кого она знала, великий человек. И вспомнив, как к нему относились ее покойный отец и все товарищи-врачи, она поняла, что все они видели в нем будущую знаменитость. Стены, потолок, лампа и ковер на полу замигали ей насмешливо, как бы желая сказать: «Прозевала! прозевала!»

Однако и у Ибсена можно заметить признаки иного отношения к герою. Во многих эпизодах Тесман вызывает симпатию (например, когда возвращается домой после ночного кутежа, а Гедда его издевательски приветствует: «С добрым утром»).

Более важным представляется другое. После смерти Левборга Тесман берется за расшифровку его рукописи. Ему помогает Теа Эльвстед. Прежде она помогала Левборгу эту рукопись создавать, ради Левборга и его рукописи оставила семью. Гедда видит, с каким увлечением работают ее муж и Теа.

Г е д д а (*по-прежнему*). Подумай! (*Слегка запуская пальцы в волосы Теа*.) Не странно ли тебе, Теа? Теперь вот ты сидишь с Тесманом... как прежде, бывало, с Эйлертом Левборгом...

Т е а. Ах, если бы мне только удалось вдохновить и твоего мужа!

Г е д д а. Ничего, наверное, удастся... со временем.

Можно по-разному трактовать этот эпизод. Можно в нем увидеть проявление мелкости натур героев. Тесману не по зубам Гедда, а скромная Теа, за смертью гениального Левборга, готова удовлетвориться посредственным Тесманом. Но вспомним, что сближает их по-настоящему важная работа, ценность которой (если верить Ибсену) выходит далеко за пределы значения обычных человеческих дел. Теа — это Нора. Как Нора, она бросила мужа, чтобы быть с безответно любимым ею Левборгом. Дело оказывается для нее важнее ее самой. Гедда завидует пышным волосам Теа. На самом же деле бесится и ревнует оттого, что понимает, что Теа лучше и значительнее, чем она.

ДЭЗИ МИЛЛЕР (*DAISY MILLER*, 1879) ГЕНРИ ДЖЕЙМСА

В чужой стране

Поделитесь своими соображениями о том, как ведут себя люди в чужой стране.

По каким признакам за границей можно распознать наших соотечественников? Сильнее или слабее проявляются в человеке черты национального характера в иноязычной и инокультурной среде?

Сюжет

Кратко изложите основную событийную канву «Дэзи Миллер». Вспомните произведения, сюжеты которых в том или ином отношении напоминают сюжет повести Г. Джеймса. К примеру, есть переклички с романом Т. Уильямса «Римская весна миссис Стоун», который был дважды экранизирован в 1961 и 2003 гг., с веселой комедией 1953 г. «Римские каникулы». Как ни странно, смерть в Италии — тоже довольно распространенный мотив. Вспомните соответствующие сюжеты русской и зарубежной литературы.

Персонажи

Охарактеризуйте главных героев (Дэзи, мистер Уинтерборн, миссис Костелло, миссис Уокер, Рэндольф, Джованелли, Юджинио). Вспомните других персонажей литературы или кино, близких с ними по характерам или оказывающихся в сходном положении.

Действие повести «Дэзи Миллер» происходит в Швейцарии и в Италии, но персонажи ее в основном американцы. Американцы в Европе, «простаки за границей» — персонажи множества произведений литературы и кино. Генри Джеймс написал на эту тему, кроме «Дэзи Миллер», романы «Женский портрет», «Американец», «Послы» и др. Вспомните другие произведения сходной тематики (Марк Твен, «Простаки за границей»; Эрнест Хемингуэй, «В наше время», «Фиеста», «Праздник, который всегда с тобой»; Генри Миллер, «Тропик Рака», Джек Керуак, «Сатори в Париже»; фильм Вуди Аллена «Полночь в Париже» и др.). Подумайте о том, что русские путешественники не раз играли в Европе примерно те же роли, что и американские.

В САДУ ОТЕЛЯ «TROIS COURONNES»

В маленьком городке Веве в Швейцарии есть одна особенно благоустроенная гостиница. Собственно говоря, гостиниц там много, ибо попечение о путешественниках — основное занятие этого городка, расположенного, как, вероятно, запомнилось многим, на берегу поражающего своей синевой озера — озера, которое следует повидать каждому. Вдоль его берега и тянутся сплошной цепью всевозможные заведения подобного рода — начиная с «гранд-отелей» новейшего образца с белоснежными фронтонами, бесчисленными балкончиками и с флагами на крышах и кончая скромными швейцарскими пансионами более почтенного возраста с готическим шрифтом названий на их розовых или желтых стенах и довольно-таки нелепыми беседками в дальних уголках сада. Но одна из здешних гостиниц — гостиница знаменитая и, можно сказать, классическая — выгодно отличается от своих многочисленных выскочек-соседок присущей ей атмосферой солидности и роскоши. К июню американцы буквально наводняют Веве; безошибочно можно сказать, что в летние месяцы у этого городка появляются некоторые черты, роднящие его с американскими курортами. Глаз и ухо улавливают здесь картины и отзвуки таких мест, как Нью-порт или Саратога. Повсюду снуют модные молодые девицы, слышится шелест батистовых воланов, в первую половину дня гремит танцевальная музыка, а резкие американские голоса раздаются здесь с утра и до ночи. Представление обо всем этом вы получите в прекрасной гостинице «Trois Couronnes» и невольно перенесетесь мыслью в какой-нибудь «Океан» или «Зал Конгресса». Следует добавить, впрочем, что гостинице «Trois Couronnes» присущи и другие черты, нарушающие это сходство: например, степенные немецкие официанты, похожие на секретарей дипломатических миссий, русские княгини, отдыхающие в саду, маленькие польские мальчики, прогуливающиеся за ручку со своими гувернерами, а также вид на озаренную солнцем вершину Dent du Midi и живописные башни Шильонского замка.

Не берусь судить, различие ли, сходство ли со знакомыми местами занимало молодого американца, который два-три года назад сидел в саду гостиницы «Trois Couronnes» и от нечего делать разглядывал упомянутые мною живописные картины. Было прекрасное летнее утро, и независимо от того, к каким выводам он приходил на основании своих наблюдений, все, что являлось здесь его взору, не могло не понравиться ему. Этот молодой американец приехал сюда накануне на маленьком пароходике из Женевы (где он жил не первый год) повидаться с теткой, которая остановилась в гостинице «Trois Couronnes». Но у тетушки разыгралась мигрень — его тетушка вечно страдала мигренями, — и теперь она нюхала камфарный спирт, запершись у себя в номере, сле-

довательно, племянник был волен идти куда вздумается. Ему было двадцать семь — двадцать восемь лет. Когда речь о нем заходила у его друзей, те обычно говорили, что он «пополняет свое образование» в Женеве. Когда речь о нем заходила у его врагов, враги... Впрочем, врагов у него не числилось — он был чрезвычайно мил и пользовался всеобщей любовью. Поэтому скажем лучше так: когда речь о нем заходила у некоторых его знакомых, они утверждали, будто бы его затянувшееся пребывание в Женеве объясняется горячей привязанностью к одной даме-иностранке, которая жила там же и была гораздо старше своего поклонника. Насколько мне известно, мало кто, вернее, никто из американцев не видал этой дамы, хотя любопытных рассказов о ней ходило множество. Но Уинтерборн издавна любил маленькую столицу кальвинизма; он учился в тамошней школе, потом поступил в коллеж, вследствие чего у него было немало друзей в Женеве. С некоторыми из них он и до сих пор водил дружбу, что приносило ему большое удовлетворение.

Постучавшись к тетке и узнав, что она плохо себя чувствует, он отправился погулять по городу, а потом вернулся в отель позавтракать. Трапеза была уже закончена, и молодой человек сидел в саду за чашкой кофе, поданной ему на маленький столик официантом, похожим на атташе посольства. Допив кофе, он закурил сигарету. Вскоре на садовой дорожке появился мальчик — малыш лет девяти-десяти, щупленький, бледный, с резкими чертами несколько старообразного личика. На нем были штанишки с напуском, красные чулки, обтягивающие его тонкие журавлиные ноги, и ярко-красный галстук. Он держал в руке длинный альпеншток и тыкал им во все, что попадалось ему на пути: в клумбы, в садовые скамейки, в дамские шлейфы. Поравнявшись с Уинтерборном, мальчуган остановился и вперил в него свои пронизательные смышленные глазенки.

— А вы не дадите мне кусок сахара? — спросил он неблагозвучным, резким голосом, в котором, несмотря на ребячливость интонации, слышались какие-то недетские нотки.

Перевод Наталии Волжиной

Вопросы и задания

Подумайте, кого представлял себе Генри Джеймс в качестве читателя этого текста — англичанина или американца?

Как соотносятся в процитированном фрагменте точка зрения повествователя и точка зрения героя? Как смотрит мистер Уинтерборн на заплонивших Ве́ве американцев? Автор пишет: «все, что являлось здесь его взору, не могло не понравиться ему». Что означает такая формулировка? Почему Рэндольф спрашивает мистера Уинтерборна, настоящий ли он американец, а Дэзи думает, что он больше похож на немца?

Точка зрения

В литературе можно встретить утверждения о том, что Генри Джеймс отказывается от позиции «всеведущего повествователя», что он стремится «показывать», а не «рассказывать». Он не рассказывает о том, что было на самом деле, а показывает персонажей, которые так или иначе воспринимают, понимают и оценивают происходящее. Таким образом, разные способы видения и понимания сами становятся предметом изображения.

Такие утверждения не в полной мере соответствуют действительности. И в начале повести «Дэзи Миллер», и в дальнейшем автор ведет повествование именно как всезнающий человек, для которого нет тайн ни в истории, которую он рассказывает, ни в сознании героев. Но он в самом деле сочетает в рассказе точки зрения разных героев и зачастую отказывается от итоговых суждений. Выводы читателю приходится делать самостоятельно, сопоставляя данные, полученные из разных источников. Точка зрения героя может быть ограниченной. Если герой становится рассказчиком, его повествование может быть недостоверным по разным причинам. Он может ошибаться, думая, что обладает полнотой информации. Он может быть заинтересован в том, чтобы создать у читателя превратное представление о собственной роли в событиях, о которых рассказывает. Читатель должен замечать противоречия в рассказе, сравнивать интерпретации, даваемые разными героями, и достраивать картину по собственному разумению. Так, в «готической» повести «Поворот винта» остается неизвестным, в самом ли деле юные аристократы Майлз и Флора находятся в контакте со своими умершими воспитателями, или это плод расстроенного воображения их новой гувернантки. Рассказ гувернантки при этом общество, собравшееся у камина, слушает не от нее самой. Ее рукопись читают, сама же она давно умерла, так что ей нельзя задать уточняющие вопросы. Автор сохраняет ироническую отстраненность.

Шедевром игры точками зрения считается роман «Женский портрет», в котором образ главной героини выступает в сложном соотношении восприятий повествователя и разных героев, пытающихся разгадать ее тайну. «Но кто теперь эта лучница Арчер? — Жена? Мать? Женщина? Леди? Американка? Европейка? Богиня девственной чистоты? Или та же богиня (Артемида с колчаном стрел), но уже как олицетворение роста и плодородия? Невинна ли она по-прежнему или по-особому испорчена? Горда или смиренна? Любит кого-то, даже себя, или, устранившись “капканом любви” (формализм Осмонда, “префаэлитство” Ралфа, прагматичность Гудвуда, собственное романтическое воображение), не любит? — В объеме всего повествования и его системы отражений читатель этого НЕ ЗНАЕТ. Не знает это и сама Изабел...» [Зарубежная литература конца XIX — начала XX века, с. 452].

Однако и в «Дэзи Миллер» окончательное суждение о характере героини остается невысказанным. О ее собственной позиции мы можем судить лишь по ее действиям и словам, которые получают разную оценку разных персонажей.

Разумеется, не Г. Джеймс стал первым использовать технику игры точками зрения. Нельзя также сказать, что проблему он разработал в качестве целостной научной теории. Но он писал об этом в своих статьях, эссе, предисловиях к романам и широко использовал эту технику в своих романах.

Достижения Г. Джеймса не все критики оценивают однозначно. Так, Камилла Палья иронизирует по поводу реплики героя романа «Послы»: «За кого, вы полагаете, я думаю, она вас принимает?» Она пишет: «Копшащееся внутри предложения и неподражаемое чередование точек зрения похоже на муравейник, который мы осторожно обходим стороной. Как это далеко от живого чувства!» [Палья, с. 782]. По ее мнению, повествование у Джеймса переусложнено без всякой необходимости, а сам Джеймс — перехваленный писатель. Но трудно предположить, что культ Г. Джеймса имеет своей причиной лишь читательский снобизм. У самой же Пальи репутация хулиганки.

Текст 2

МИССИС КОСТЕЛЛО ПРЕДОСТЕРЕГАЕТ

Он сразу же понял по тону тетушки, что место, занимаемое мисс Миллер, находится на самом низу общественной лестницы.

— Увы! Я вижу, вы их не одобряете, — сказал Уинтерборн.

— Это семейство на редкость вульгарно, — заявила мисс Костелло. — Они принадлежат к той категории американцев, с которыми даже... даже знаться не следует.

— Даже знаться не следует? — повторил молодой человек.

— Дорогой мой Фредерик. Мне приходится так поступать. Что поделаешь?

— А эта девушка такая хорошенькая, — сказал Уинтерборн после минутной паузы.

— Да, очень хорошенькая. Но она на редкость вульгарна.

— Я вас понимаю, — сказал Уинтерборн, снова помолчав.

— Она прелестно выглядит, как и все подобные девицы, — продолжала его тетушка. — Откуда у них это берется, не понимаю. Одевается она великолепно, впрочем, тебе этого не оценить. Откуда у них такой вкус, я тоже отказываюсь понимать!

— Но, тетушка, ведь в конце концов это не дикари племени команчей!

— Эта молодая девушка, — сказала миссис Костелло, — держится на короткой ноге с разъездным агентом своей мамы!

— На короткой ноге с агентом? — воскликнул молодой человек.

— А маменька ничуть не лучше дочки! Они относятся к своему агенту как к близкому другу, как к джентльмену. Я нисколько не удивлюсь, если мне скажут, что он обедает с ними за одним столом. Вероятно, им не приходилось видеть человека с лучшими манерами, более изысканно одетого и столь похожего на джентльмена. Эта молодая девушка, видимо, такими рисует себе титулованных аристократов. По вечерам он сидит с ними в саду. И, кажется, даже курит в их присутствии.

Уинтерборн с интересом выслушал эти обличительные речи; они помогли ему составить окончательное представление о мисс Дэзи. По-видимому, она была действительно сумасбродка.

— Я хоть и не агент, — сказал он, — но, тем не менее, она была очень мила со мной.

— Тебе следовало бы признаться с самого начала, — с достоинством проговорила миссис Костелло, — что ты имел честь познакомиться с ней.

— Мы просто встретились в парке и немного побеседовали.

— *Tout bonnement!* Разрешите полюбопытствовать, о чем?

— Я сказал ей, что возьму на себя смелость представить ее моей милой тетушке.

— Чрезвычайно тебе признательна!

— Надо же было как-то доказать свою добропорядочность, — сказал Уинтерборн.

— А разрешите спросить, кто мне докажет ее добропорядочность?

— Не будьте так жестоки! — воскликнул молодой человек. — Она вполне благонаправная девушка.

— В твоих словах не чувствуется уверенности, — возразила миссис Костелло.

— Мисс Миллер не хватает воспитания, — продолжал Уинтерборн, — но она поразительно хороша собой и вообще очень мила. Искренность моего отзыва подтверждает то, что я поеду с ней в Шильонский замок.

— Вы собираетесь ехать туда вдвоем? По-моему, это доказывает как раз обратное. Интересно, сколько же времени прошло с начала вашего знакомства до того, как вы составили этот увлекательный план? Ты и суток не прожил у нас в гостинице.

— Я беседовал с ней полчаса, — улыбнувшись, ответил Уинтерборн.

— Бог мой! — воскликнула миссис Костелло, — Она просто немыслима!

Племянник несколько минут сидел молча.

— Значит, вы думаете, — наконец заговорил он уже серьезно, — вы действительно думаете, что... — и снова умолк.

— Что я думаю, сэр? — спросила миссис Костелло.

— По вашему, она принадлежит к числу тех девушек, которые рассчитывают, что рано или поздно мужчина похитит их сердце?

— Я не имею ни малейшего понятия, на что рассчитывают такие девицы. Но, по-моему, тебе не следует заводить знакомства с молоденькими американками, которым, как ты выражаешься, не хватает воспитания. Ты слишком давно не был в Америке. Так можно совершить серьезную ошибку. С твоей-то невинностью!

— Дорогая тетушка! Я далеко не такое невинное существо, как вам кажется, — запротестовал Уинтерборн, смеясь и покручивая усы.

— Значит, ты существо греховное.

Уинтерборн продолжал задумчиво покручивать усы.

— Так вы не разрешите мне представить вам эту девушку? — спросил он наконец.

— А она действительно собирается ехать с тобой в Шильонский замок?

— По-моему, у нее не было никаких колебаний на этот счет.

— Тогда, мой дорогой Фредерик, — сказала миссис Костелло, — я должна отказаться от знакомства с ней. Уволь меня от этой чести. Я стара, но, благодаря Богу, не настолько, чтобы не возмущаться таким поведением.

— Но разве же молоденькие девушки не поступают точно так же у нас, в Америке? — спросил Уинтреборн.

Миссис Костелло уставилась на него в упор.

— Хотела бы я посмотреть, как поступили бы в таком случае мои внуки! — грозно проговорила она.

Перевод Наталии Волжиной

Вопросы и задания

Объясните реакцию миссис Костелло («They are very common... Of course she's pretty. But she is very common», в русском переводе — «вульгарны», «вульгарна»). Какой смысл она вкладывает в свое определение? Что, по ее мнению, свидетельствует о «вульгарности» семейства Миллеров?

Что она считает недопустимым в поведении Дэзи?

Соответствует ли поведение миссис Костелло стереотипным представлениям об американцах?

Что означают в ее речи слова «невинность» и «греховность»? («You are too innocent. — My dear aunt, I am not so innocent, — said Winterbourne, smiling and curling his mustache. — You are guilty too, then!»)

Объясните поведение мистера Уинтерборна. Как на протяжении сцены меняется его оценка ситуации? Выслушав миссис Костелло, он решает, что Дэзи «rather wild» (в русском переводе — «сумасбродка»), называет ее «uncultivated». Что означают его

определения? Соответствуют ли они вашим впечатлениям о поведении Дэзи в эпизоде ее знакомства с мистером Уинтерборном?

Почему мистер Уинтерборн не отстаивает свою правоту? Чем смущает его поведение Дэзи?

Существенно ли, что недовольство поведением Дэзи выражают главным образом американцы? Можно ли, описывая ситуацию повести в целом, использовать слово «буллинг» («bullying»)?

В лучшую или худшую сторону изменились нравы со времен «Дэзи Миллер»?

Снобизм

В основном значении сноб — человек «неблагородного» происхождения, подражающий людям «благородным» и пытающийся проникнуть в их круг. По одной из версий, слово «сноб» — аббревиатура латинского *s(ine) nob(ilitate)*. Однако оно употребляется и в более широком смысле и с дополнительными смысловыми оттенками. Для понимания феномена снобизма существенно, что он порожден обществом, пронизанным отношениями сословной иерархии. Однако границы и различия между сословиями в этом обществе являются не правовыми и даже не экономическими. Буржуа, подражающий повадкам аристократа, не только обладает равными правами с последним, но может быть гораздо богаче его. Снобизм есть прежде всего демонстрация обладания не реальными, но символическими ценностями, в число которых входят аристократические знакомства, правильная речь, изысканные манеры и эстетические пристрастия, посещение (или, наоборот, игнорирование) престижных светских или художественных мероприятий, предметы искусства и т.п. Любого человека, в том числе и себя самого, сноб оценивает в зависимости от объема символического капитала. Таким образом, он никогда не бывает «внутри себя», но всегда смотрит на себя со стороны, сравнивает свое положение с положением тех, кто стоит ниже и выше его на символической лестнице, старается походить на «высших» и подчеркивает свое отличие от «низших».

Снобизм можно считать социальной болезнью среднего класса. Люди, принадлежащие к среднему классу, не имеют знатных предков. Они нуждаются в легитимации, в обосновании права на привилегии, которыми пользуются. Литература рубежа веков представляет тип сноба в бесчисленных вариантах: в «Пигмалионе» Клара начинает использовать вульгаризмы, как только узнает, что так теперь принято в свете; буржуазное семейство присваивает себе рыцарское имя и герб в романе Т. Гарди «Тэсс из рода Д'Эрбервиллей». Разнообразные формы снобизма представляют персонажи Г. Джеймса.

Подумайте, с какими формами снобизма вам приходилось сталкиваться.

В ПАРКЕ ПИНЧИО

Как только они вошли в парк Пинчио, мисс Миллер начала разыскивать мистера Джованелли.

— Давайте пройдем вон туда, — сказала она, — на то место, откуда любуются видом.

— Я не намерен помогать вам в ваших поисках, — заявил Уинтерборн.

— Тогда я найду его и без вашей помощи, — сказала мисс Миллер.

— Неужели вы оставите меня? — воскликнул Уинтерборн.

Она рассмеялась.

— Бойтесь заблудиться или попасть под колеса? А вон и Джованелли, вот он стоит, прислонившись к дереву, и разглядывает проезжающих дам. Какая невозмутимость! Вы только полюбуйтесь на него!

Уинтерборн увидел невдалеке от них господина небольшого роста, который стоял, скрестив руки на груди и держа под мышкой трость. Красивое лицо, шляпа, элегантно сдвинутая набекрень, монокль, бутоньерка в петлице. Уинтерборн оглядел его, потом сказал:

— Вы намерены заговорить с этим человеком?

— А как же иначе? Неужели вы думаете, что мы будем объясняться знаками?

— Хорошо, — сказал Уинтерборн, — но имейте в виду, я не оставлю вас.

Дэзи остановилась и посмотрела на него, нимало не смутившись; ее очаровательные глаза не изменили своего выражения, на щеках были все те же веселые ямочки.

«Да, в невозмутимости ей нельзя отказать!» — подумал молодой человек.

— Мне это не нравится, — сказала Дэзи. — У вас слишком повелительный тон.

— Если я не так выразился, простите. Главное, чтобы вы правильно поняли меня.

Девушка посмотрела на него внимательно, но глаза ее были еще очаровательнее, чем прежде.

— Я не разрешаю джентльменам поучать меня и вмешиваться в мои дела.

— По-моему, это ошибка с вашей стороны, — сказал Уинтерборн. — Иногда вам следовало бы выслушать джентльмена, настоящего джентльмена.

Дэзи снова рассмеялась.

— Я только и знаю, что выслушиваю их! А скажите мне, мистер Джованелли настоящий джентльмен или нет?

Тем временем джентльмен с бутоньеркой в петличке увидел наших друзей и с подчеркнутой стремительностью зашагал к молодой девушке. Он издали по-

клонился спутнице Уинтерборна и ему самому. У него была ослепительная улыбка, живой взгляд. Уинтерборн решил, что внешность у Джованелли недурная.

Тем не менее, он сказал Дэзи:

— Нет, это не настоящий джентльмен.

Дэзи, очевидно, обладала природным даром представлять людей друг другу: она назвала их обоих. Потом не спеша зашагала по дорожке, а они шли рядом с ней — один с правой, другой с левой стороны. Мистер Джованелли, бегло говоривший по-английски — впоследствии Уинтерборн узнал, что он совершенствовался в языке, вращаясь среди богатых американских наследниц, — завел с Дэзи легкий, ничего не значащий разговор; держался он весьма учтиво, и хранивший молчание молодой американец невольно задумался над способностью итальянцев выказывать изящество обращения в прямой пропорции к понесенному ими разочарованию. Джованелли, видимо, надеялся на более интимную встречу, присутствие третьего лица не входило в его расчеты. Но он ничем не выдавал своей досады, и это говорило о серьезности его далеко идущих намерений. Уинтерборн поздравил себя с тем, что раскусил Джованелли с первого взгляда. «Он не джентльмен, — думал молодой американец, — а просто весьма искусная подделка под джентльмена. Это учитель музыки, или какой-нибудь писака, или второстепенный актер. Черт бы побрал его завидную внешность!» Слов нет, мистер Джованелли был смазлив, но Уинтерборн негодовал на свою прелестную соотечественницу, не умеющую отличать поддельных джентльменов от истинных. Джованелли болтал, острил и вообще чрезвычайно старался расположить к себе. Если это и была подделка, то удавалась она ему блестяще. «Все равно, — думал Уинтерборн. — благонравная девушка должна в этом разбираться». И тут он снова вернулся к вопросу: а можно ли назвать мисс Дэзи благонравной? Разве благонравная девушка — пусть даже это будет ветреная американка — назначит свидание заведомо низкопробному иностранцу? Правда, свидание было назначено среди бела дня, в самом людном уголке Рима, но разве нельзя усмотреть в таком выборе места и обстановки доказательства крайней беззастенчивости? Как это ни странно, но Уинтерборна сердило, что девушка, встретившаяся со своим *amigo*, не проявляет особого желания отделаться от третьего лица, и сердился он, видимо, неспроста. Считать мисс Дэзи вполне благовоспитанной было невозможно, для этого ей не хватало известной тонкости. Все было бы гораздо проще, если бы Уинтерборн мог увидеть в ней одну из тех особ, которые именуются в романах подходящим объектом для «низменной страсти». Прояви она желание отделаться от него, это помогло бы ему отнестись к ней с большим легкомыслием, а отнесись он к ней с большим легкомыслием, исчезла бы загадочность этой девушки. Но Дэзи и на сей раз ухитрялась каким-то непонятным образом сочетать в себе беззастенчивость и чистоту.

Перевод Наталии Волжиной

Вопросы и задания

Охарактеризуйте психологическое содержание эпизода. Как его оценивают участники действия: Дэзи, Уинтерборн, Джованелли, миссис Уокер, которая пытается увезти Дэзи из парка? Насколько адекватны их оценки? Как соотносятся демонстрируемые цели действий и их скрытые побуждения?

Как относится Дэзи к Джованелли?

Почему автор подчеркивает очарование Дэзи именно тогда, когда мистер Уинтерборн особенно недоволен ее поведением?

Почему мистеру Уинтерборну так важно, «джентльмен» Джованелли или нет? Почему он не сомневается в том, что сам является джентльменом? Что значит «быть джентльменом»? Применимо ли к Джованелли определение «жиголо»?

Американская девушка

Именно повесть «Дэзи Миллер» принесла известность Г. Джеймсу. Героиня была воспринята как воплощение типа американской девушки. Сам Джеймс, однако, утверждал, что в этой повести он не пытался ничего типизировать и что Дэзи — всецело плод его фантазии. Как бы то ни было, считается, что именно он ввел своего рода моду. «Американская девушка» — такой же узнаваемый культурный тип, как «русская» («тургеневская») девушка. Вариацией на тему является прелестное стихотворение О. Мандельштама 1913 г.:

Американка в двадцать лет
Должна добраться до Египта,
Забыв Титаника совет,
Что спит на дне мрачнее крипта.

В Америке гудки поют,
И красных небоскребов трубы
Холодным тучам отдают
Свои прокопченные губы.

И в Лувре океана дочь
Стоит, прекрасная, как тополь;
Чтоб мрамор сахарный толочь,
Влезает белкой на Акрополь.

Не понимая ничего,
Читает Фауста в вагоне

И сожалеет, отчего
Людовик больше не на троне.

Разумеется, в Лувре может быть либо король, либо посетитель-плебей.

Рефлексия по поводу типа американской девушки содержится во множестве произведений, написанных как американскими, так и неамериканскими писателями («Дары волхвов» О. Генри, «Великий Гэтсби» Фрэнсиса Скотта Фицджеральда, «Шум и ярость» Уильяма Фолкнера, «Унесенные ветром» Маргарет Митчелл, «Над пропастью во ржи» Джерома Дэвида Сэлинджера, «Лолита» Владимира Набокова, фильм «Легкое поведение» (*Easy Virtue*, 2008) и др.). Оценки и интерпретации варьируются в очень широких пределах. Общим, по-видимому, является то, что американская девушка, как правило, обманывает ожидания, оказываясь более невинной или более независимой, более ограниченной или более разносторонней, более простодушной или более искушенной, чем кажется.

Джентльмен

Джентльмен — наиболее репрезентативный тип викторианской культуры. Первоначально слово применялось исключительно по отношению к дворянству. Джентльмен-дворянин — свободный человек. Труд ниже его достоинства. Единственное содержание его жизни — удовольствие. Это дилетант, он может быть превосходным музыкантом или спортсменом, может знать толк в искусствах и ремеслах, может заниматься наукой или литературой, но он не должен получать вознаграждение за свой труд или талант. Исключительно для удовольствия он получает образование. Даже военная служба не вполне подходит джентльмену. В этом вопросе представления англичан отличаются от континентальных.

Постепенно, однако, слово изменило свое значение. Во второй половине XIX в. джентльмен — это не обязательно тот, кто имеет благородных предков, даже не тот, кто может позволить себе заниматься только тем, чем хочет. Сохраняется лишь одно ограничение — джентльменом не называют человека, занимающегося физическим трудом. Во всем остальном слово «джентльмен» становится поведенческой характеристикой. Быть джентльменом — значит вести себя, как подобает джентльмену. Джентльмен всегда и безусловно контролирует свое поведение, он сдержан, предсказуем, он не совершает определенных поступков, не произносит определенных слов и не имеет определенных мыслей. В первом акте комедии Б. Шоу «Пигмалион» пестрое общество прячется от дождя в портике собора Св. Павла. Цветочница пристаёт к полковнику Пикерингу, один из зевак предупреждает ее, что за колонной стоит шпик, который записывает каждое ее слово. За шпика приняли Хиггинса, который по профессиональной привычке вел фонетическую запись речи Элизы. Другой прохожий успокаивает Элизу:

«Все в порядке. Это джентльмен — обратите внимание на его ботинки». Хиггинс небогат, едва ли его ботинки очень дорогие. Скорее всего, они просто чистые. Следовательно, это джентльмен; следовательно, он не может быть полицейским агентом, эта область деятельности для него не существует.

Таким образом, джентльменом может быть отнюдь не только аристократ, но и буржуа, врач (даже хирург), ученый, адвокат, частный сыщик Холмс или доктор Ватсон, профессор Хиггинс или полковник Пикеринг. При этом, однако, как свидетельствуют литературные примеры, деятельность джентльмена все-таки должна иметь некоторый оттенок дилетантизма. Холмс — сыщик-любитель, своим клиентам он оказывает услуги из любезности. Профессор Хиггинс берет плату за обучение, но в случае Элизы действует на спор, из спортивного интереса. Кстати, и полковник Пикеринг никогда не появляется в мундире и известен как автор «Разговорного санскрита». Практическая польза этого труда очевидна.

Дэзи и Ася

Сравните повесть «Дэзи Миллер» с повестью И.С. Тургенева «Ася» (1857). Обратите внимание на сходные черты в ситуации, в портретах и характерах героинь и героев, в сюжетах. Н.Г. Чернышевский в своей известной статье «Русский человек на rendez-vous» счел характер героя «Аси» ничтожным, но объяснил его ничтожеством русской жизни: «Он не привык понимать ничего великого и живого, потому что слишком мелка и бездушна была его жизнь, мелки и бездушны были все отношения и дела, к которым он привык. Это первое. Второе: он робеет, он бессильно отступает от всего, на что нужна широкая решимость и благородный риск, опять-таки потому, что жизнь приучила его только к бледной мелочности во всем. Он похож на человека, который всю жизнь играл в ералаш по половине копейки серебром; посадите этого искусного игрока за партию, в которой выигрыш или проигрыш не гривен, а тысячи рублей, и вы увидите, что он совершенно переконфузится, что пропадет вся его опытность, спутается все его искусство, — он будет делать самые нелепые ходы, быть может, не сумеет и карт держать в руках. Он похож на моряка, который всю свою жизнь делал рейсы из Кронштадта в Петербург и очень ловко умел проводить свой маленький пароход по указанию вех между бесчисленными мелями в полупресной воде; что, если вдруг этот опытный пловец по стакану воды увидит себя в океане?» [Чернышевский, с. 413].

Можно ли такое же объяснение применить к ситуации американского джентльмена на rendez-vous?

Генри Джеймс (Henry James, 1843–1916)

Генри Джеймс родился в Нью-Йорке в состоятельной семье, дед его был банкиром, отец — известным богословом. Старший брат Генри Джеймса Уильям — знаменитый американский философ и психолог, один из основоположников философии прагматизма. Стандарты интеллектуальной среды, в которой формировался Джеймс, были весьма высокими. Образование он получил разностороннее, но довольно хаотическое. Проведя часть детских и отроческих лет в Европе, Джеймс возвращается в 1860 г. в США, изучает в Гарварде право, затем живет в Бостоне, столице Новой Англии, который также в течение долгого времени многими считался интеллектуальной столицей США. С 1865 г. Джеймс публикует свои эссе, статьи и рассказы в первостепенных американских изданиях. В 1869 г. совершает путешествие по Европе, посетив Англию, Италию, Швейцарию и Францию. Чувствуя все большее отчуждение от американской жизни, он в 1875 г. уезжает в Европу. Около года живет в Париже, где сближается с Тургеневым, Флобером, Гонкурами, Золя, Мопассаном, Альфонсом Доде, затем поселяется в Англии. Незадолго до смерти в знак протеста против того, что США медлили с вступлением в войну на стороне Антанты, Джеймс принимает английское подданство.

В своих романах («Американец», 1877, «Европейцы», 1878, «Площадь Вашингтона», 1881, «Женский портрет», 1881, «Крылья голубки», 1902, «Послы», 1903, «Золотая чаша», 1904) Джеймс противопоставляет идеализм, наивность и пуританство американцев и утонченность, терпимость и нередко развращенность представителей Старого Света. В общем, в тех и других Джеймс находит и достоинства, и недостатки. Критика отзывалась об этих произведениях высоко. Уже к концу века утвердилась репутация Джеймса как тонкого психолога и мастера художественного построения. Публика едва ли оценила их утонченный стиль. Однако сейчас Генри Джеймс — один из самых популярных писателей в англоязычном мире, «Википедия» упоминает более 30 фильмов, снятых по его произведениям (среди которых немало классических). Между тем, в России Джеймс известен мало. Стоит подумать о причинах этой асимметрии.

Американский европеец

Генри Джеймс, сформировавшийся в высокоинтеллектуальной среде, в юности объездивший всю Европу, проживший в Европе большую часть жизни, принадлежит к типу, который можно назвать «американский европеец». Если «американские американцы» простодушны, наивны и любознательны, то американские европейцы, наоборот, скептически и ироничны. В Европе они чувствуют себя дома, в Америке — на чужбине. Кроме Джеймса, к этому типу, по-видимому, можно отнести Эдгара По, Хемингуэя, Уистлера.

Америка казалась Джеймсу духовно убогой, бедной культурными традициями, культурной почвой. Это обусловило его паломничество в Старый Свет. Но едва ли в Европе он нашел в точности то, что искал. Его не оставляют сомнения. Герой его рассказа «Веселый уголок» Спенсер Брайдон после 30 лет, прожитых в Европе, возвращается в Америку. Он намерен продать большой дом, доставшийся ему по наследству, и вернуться в Европу. Днем в доме делают ремонт, а по ночам Брайдон бродит по его комнатам и коридорам и наконец встречает там своего двойника — «злобного, отвратительного, грубого, вульгарного» — того, кем стал бы Брайдон, если бы остался в Америке и направил свои силы не на духовные, а на практические цели. «У него есть миллион в год», — думает Брайдон. Так Джеймс пытается себя убедить в том, что сделал правильный выбор.

ТАК ГОВОРИЛ ЗАРАТУСТРА. КНИГА ДЛЯ ВСЕХ И НИ ДЛЯ КОГО (*ALSO SPRACH ZARATHUSTRA. EIN BUCH FÜR ALLE UND KEINEN*, 1883–1885) ФРИДРИХА НИЦШЕ

Веселая наука

Что такое философия?

Что общего у философии и поэзии?

Известны ли вам произведения, находящиеся на границе философии и литературы; философы, выступавшие в качестве литераторов, и писатели, создававшие тексты специально философской направленности?

Сюжет

Заратустра в книге Ницше не имеет никакого отношения к древнеиранскому вероучителю или, вернее, является его философским антиподом. В зороастризме добро и зло понимаются как совершенно обособленные друг от друга сущности, пребывающие в состоянии борьбы. Разум дан человеку для того, чтобы сделать правильный выбор между добром и злом. Именно такой разделяющий рациональный подход был Ницше совершенно чужд.

Книга состоит из четырех частей.

Время и место действия не могут быть определены.

В начале первой части сообщается, что в тридцатилетнем возрасте Заратустра покидает родину и уходит в горы, где живет десять лет. Наконец «изменилось сердце его», он отправляется к людям, чтобы проповедовать свое учение. В ближайшем городе Заратустра становится свидетелем смерти канатного плясуна. Затем он проповедует ученикам в городе, который называется Пестрая Корова, в конце прощается с учениками и уходит обратно в горы. Вторая часть начинается с того, что однажды Заратустре снится кошмар: в зеркале он видит не свое лицо, а рожу дьявола. Учение Заратустры искажено, он вновь должен проповедовать. Для этого Заратустра отправляется на острова Блаженных. В третьей части Заратустра отправляется в обратный путь, отплывает с островов Блаженных, минуя большой город, возвращается в свою пещеру. Действие четвертой части разворачивается в пещере Заратустры и поблизости от нее в течение суток. Заратустра уже стар. К нему приходит Прорицатель и сообщает, что «высший человек» призывает о помощи. Заратустра отправляется на поиски,

встречает двух королей с одним ослом, Совестьливого духом, Чародея, Последнего Папу (Римского), Самого безобразного человека, Добровольного нищего и, наконец, собственную Тень. Всех встреченных он отправляет в свою пещеру, куда и сам затем возвращается. День завершается пиром, на рассвете Заратустра вновь покидает пещеру: «Так говорил Заратустра и покинул пещеру свою, сияющий и сильный, как утреннее солнце, поднимающееся из-за темных гор».

Основное содержание — речи Заратустры, обращенные к ученикам, оппонентам или к самому себе. Внешние обстоятельства, при которых произносятся речи, не имеют большого значения. Порядок, в котором чередуются темы речей и размышлений, по-видимому, не безразличен в поэтическом смысле, однако его понимание требует слишком внимательного чтения.

Вероятно, нет книги, более разобранной на цитаты, чем «Заратустра». Их, впрочем, могло бы быть намного больше.

«Бог мертв» (ч. 1, 2).

«Что такое обезьяна в отношении человека? Посмешище или мучительный позор. И тем же самым должен быть человек для сверхчеловека: посмешищем или мучительным позором» (ч. 1, 3).

«Я заклинаю вас, братья мои, оставайтесь верны земле и не верьте тем, кто говорит вам о надземных надеждах! Они отравители, все равно, знают ли они это или нет. Они презирают жизнь, эти умирающие и сами себя отравившие, от которых устала земля: пусть же исчезнут они!» (ч. 1, 3).

«В человеке важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он переход и гибель» (ч. 1, 4).

«“Счастье найдено нами”, — говорят последние люди и моргают» (ч. 1, 5).

«Страданием и бессилием созданы все потусторонние миры» (ч. 1, «О потусторонниках»).

«Больше разума в твоём теле, чем в твоей высшей мудрости. И кто знает, к чему нужна твоему телу твоя высшая мудрость?» (ч. 1, «О презиравших тело»).

«Я бы поверил только в такого Бога, который умел бы танцевать» (ч. 1, «О чтении и письме»).

«Жизнь тяжело нести; но не притворяйтесь же такими нежными! Мы все прекрасные выючные ослы и ослицы» (ч. 1, «О чтении и письме»).

«Вы говорите, что благая цель освящает даже войну? Я же говорю вам, что благо войны освящает всякую цель» (ч. 1, «О войне и воинах»).

«Государством называется самое холодное из всех холодных чудовищ. Холодно лжет оно; и эта ложь ползет из уст его: “Я, государство, есмь народ”. Это — ложь!» (ч. 1, «О новом кумире»).

«Государство лжет на всех языках о добре и зле: и что оно говорит, оно лжет — и что есть у него, оно украло» (ч. 1, «О новом кумире»).

«Вокруг изобретателей новых ценностей вращается мир — незримо вращается он. Но вокруг комедиантов вращаются народ и слава — таков порядок мира» (ч. 1, «О базарных мухах»).

«Ваша любовь к ближнему есть ваша дурная любовь к самим себе» (ч. 1, «О любви к ближнему»).

«Выше любви к ближнему стоит любовь к дальнему и будущему» (ч. 1, «О любви к ближнему»).

«Умерли все боги; теперь мы хотим, чтобы жил сверхчеловек, — такова должна быть в великий полдень наша последняя воля!» (ч. 1, «О дарящей добродетели»).

«Ибо так говорит во мне справедливость: “люди не равны”. И они не должны быть равны! Чем была бы моя любовь к сверхчеловеку, если бы я говорил иначе?» (ч. 2, «О тарантулах»).

«Но кто же ненавистен народу, как волк собакам, — свободный ум, враг цепей, кто не молится и живет в лесах» (ч. 2, «О прославленных мудрецах»).

«“Волею к истине” называете вы, мудрейшие, то, что движет вами и возбуждает вас? Волею к мыслимости всего сущего — так называю я вашу волю!» (ч. 2, «О самопреодолении»).

«Везде, где находил я живое, находил я и волю к власти; и даже в воле служащего находил я волю быть господином» (ч. 2, «О самопреодолении»).

«И вот какую тайну поведала мне сама жизнь. “Смотри, — говорила она, — я всегда должна преодолевать самое себя”» (ч. 2, «О самопреодолении»).

«Любить и погибнуть — это согласуется от вечности. Хотеть любви — это значит хотеть также смерти. Так говорю я вам, малодушные!» (ч. 2, «О непорочном познании»).

«Величайшие события — это не наши самые шумные, а наши самые тихие часы. Не вокруг изобретателей нового шума — вокруг изобретателей новых ценностей вращается мир; неслышно вращается он» (ч. 2, «О великих событиях»).

«Самые тихие слова — те, что приносят бурю. Мысли, ступающие голубиными шагами, управляют миром» (ч. 2, «Самый тихий час»).

«И вот худшее лицемерие, что встретил я у них: даже те, кто повелевают, подделываются под добродетели тех, кто служит им» (ч. 3, «Об умаляющей добродетели»).

«Надо научиться любить себя самого — так учу я — любовью цельной и здоровой: чтобы сносить себя самого и не скитаться всюду» (ч. 3, «О духе тяжести»).

«Поэтому, о братья мои, нужна новая знать, противница всего, что есть всякая толпа и всякий деспотизм, знать, которая на новых скрижалях снова напишет слово: “благородный”» (ч. 3, «О старых и новых скрижалях»).

«Человек есть нечто, что должно преодолеть» (ч. 3, «О старых и новых скрижалях»).

«Что падает, то нужно еще толкнуть!» (ч. 3, «О старых и новых скрижалях»)

«Я хочу видеть мужчину и женщину: одного способным к войне, другую способную к деторождению, но обоих способными к пляске головой и ногами» (ч. 3, «О старых и новых скрижалях»).

«И пусть будет потерян для нас тот день, когда ни разу не плясали мы! И пусть ложной назовется у нас всякая истина, у которой не было смеха!» (ч. 3, «О старых и новых скрижалях»).

Из проповеди Добровольного нищего: «Если мы не вернемся назад и не будем как коровы, мы не войдем в Царство Небесное. Ибо одному должны мы научиться у них — пережевыванию. И поистине, если бы человек приобрел целый мир и не научился одному — пережевыванию: какая польза была бы ему! Он не избавился бы от скорби своей» (ч. 4, «Добровольный нищий»).

«Бог умер: теперь хотим мы, чтобы жил сверхчеловек» (ч. 4, «О высшем человеке»).

И, разумеется: «Ты идешь к женщинам? Не забудь плетку!» (ч. 1, «О старых и молодых бабенках»).

Книга была опубликована частями в 1883–1885 гг. в разных издательствах ничтожным тиражом.

«Для всех и ни для кого», по мнению К. А. Свасьяна, следует понимать как «только для моих друзей, но не для опубликования» [Ницше, т. 2, с. 770].

В самом деле, в книге довольно много автобиографического материала, о котором читатель, не знакомый с личными обстоятельствами Ницше и с деталями его интеллектуального становления, не мог иметь понятия. Скажем, считается, что в четвертой части прототипом Прорицателя был Артур Шопенгауэр, а лукавого Чародея — Рихард Вагнер. Когда Заратустра заявляет: «Ибо истина в том, что ушел я из дома ученых, и еще захлопнул дверь за собою» (ч. 2, «Об ученых»), — это отсылка к истории крушения академической карьеры Ницше. В начале части третьей Заратустра говорит: «Я странник и скиталец по горам, я не люблю долин, и, кажется, я не могу долго сидеть спокойно». В самом деле, большую часть жизни Ницше провел в горах — на разных альпийских курортах.

Тем не менее, ограничивая круг возможных читателей, автор придавал этой книге совершенно исключительное значение. Она должна была стать новым Евангелием, благой вестью для человечества.

Нет недостатка в читателях, в том числе в самых авторитетных, считавших «Заратустру» гениальной книгой. Однако Лев Толстой дал о ней уничтожающий отзыв: «Он был совершенно сумасшедший, когда писал, и сумасшедший не в метафорическом смысле, а в прямом, самом точном: бессвязность, перескакивание с одной мысли на другую, сравнение без указаний того, что сравнивается, начала мыслей без конца, перепрыгивание с одной мысли на другую по контрасту или

созвучию, и все на фоне пункта сумасшествия — *idée fixe* о том, что, отрицая все высшие основы человеческой жизни и мысли, он доказывает свою сверхчеловеческую гениальность. Каково же общество, если такой сумасшедший и злой сумасшедший, признается учителем?» [Толстой, т. 54, с. 77].

Рекомендую обратиться к статьям и комментариям К. А. Свасьяна [Ницше, 1996, т. 2] и А. В. Михайлова [Ницше, 1994].

Текст 1

*ПЕСНИ ЗАРАТУСТРЫ:
НА БЛАЖЕННЫХ ОСТРОВАХ*

Ночная песнь

Ночь: теперь говорят громче все бьющие ключи. И моя душа тоже бьющий ключ.

Ночь: теперь только пробуждаются все песни влюбленных.

И моя душа тоже песнь влюбленного.

Что-то неутоленное, неутолимое есть во мне; оно хочет говорить. Жажда любви есть во мне; она сама говорит языком любви.

Я — свет; ах, если бы быть мне ночью! Но в том и одиночество мое, что опоясан я светом.

Ах, если бы быть мне темным и ночным! Как упивался бы я сосцами света!

И даже вас благословлял бы я, вы, звездочки, мерцающие, как светящиеся червяки на небе! — и был бы счастлив от ваших даров света.

Но я живу в своем собственном свете, я вновь поглощаю пламя, что исходит из меня.

Я не знаю счастья берущего; и часто мечтал я о том, что красть должно быть еще блаженнее, чем брать.

В том моя бедность, что моя рука никогда не отдыхает от дарения; в том моя зависть, что я вижу глаза, полные ожидания, и просветленные ночи тоски.

О горе всех, кто дарит! О затмение моего солнца! О алкание желаний! О ярый голод среди пресыщения!

Они берут у меня; но затрагиваю ли я их душу? Целая пропасть лежит между «дарить» и «брать»; но и через малейшую пропасть очень трудно перекинуть мост.

Голод вырастает из моей красоты; причинить страдание хотел бы я тем, кому я свечу, ограбить хотел бы я одаренных мною — так алчу я злобы.

Отдернуть руку, когда другая рука уже протягивается к ней; медлить, как водопад, который медлит в своем падении, — так алчу я злобы.

Такое мщенье измышляет мой избыток; такое коварство рождается из моего одиночества.

Мое счастье дарить замерло в дарении, моя добродетель устала от себя самой и от своего избытка!

Кто постоянно дарит, тому грозит опасность потерять стыд; кто постоянно раздаст, у того рука и сердце натирают себе мозоли от постоянного раздавания.

Мои глаза не делаются уже влажными перед стыдом просящих; моя рука слишком огрубела для дрожания рук наполненных.

Куда же девались слезы из моих глаз и пушок из моего сердца?

О одиночество всех дарящих! О молчаливость всех светящих!

Много солнц вращается в пустом пространстве; всему, что темно, говорят они своим светом — для меня молчат они.

О, в этом и есть вражда света ко всему светящемуся: безжалостно проходит он своими путями.

Несправедливое в глубине сердца ко всему светящемуся, равнодушное к другим солнцам — так движется всякое солнце.

Как буря, несутся солнца своими путями, в этом — движение их. Своей неумолимой воле следуют они, в этом — холод их.

О, это вы, темные ночи, создаете теплоту из всего светящегося! О, только вы пьете молоко и усладу из сосцов света!

Ах, лед вокруг меня, моя рука обжигается об лед! Ах, жажда во мне, которая томится по вашей жажде!

Ночь: ах, зачем я должен быть светом! И жаждою тьмы!

И одиночеством!

Ночь: теперь рвется, как родник, мое желание — желание говорить.

Ночь: теперь говорят громче все бьющие ключи. И душа моя тоже бьющий ключ.

Ночь: теперь пробуждаются все песни влюбленных. И моя душа тоже песнь влюбленного. —

Так пел Заратустра.

Текст 2

ПЕСНИ ЗАРАТУСТРЫ: НА БЛАЖЕННЫХ ОСТРОВАХ

Танцевальная песнь

Однажды вечером проходил Заратустра со своими учениками по лесу; и вот, отыскивая источник, вышел он на зеленый луг, окаймленный молчаливыми деревьями и кустарником, — на нем танцевали девушки. Узнав Заратустру,

девушки бросили свой танец; но Заратустра подошел к ним с приветливым видом и говорил эти слова:

«Не бросайте пляски, вы, милые девушки! К вам подошел не зануда со злым взглядом, не враг девушек.

Ходатай Бога я перед дьяволом, а он — дух тяжести. Как бы мог я, вы, быстроногие, быть врагом божественных танцев?

Или женских ножек с красивыми сгибами?

Правда, я — лес, полный мрака от темных деревьев, — но кто не испугается моего мрака, найдет и кущи роз под сенью моих кипарисов.

И маленького бога найдет он, любезного девушкам: у колодца лежит он тихо, с закрытыми глазами.

Поистине, среди бела дня уснул он, ленивец! Не гонялся ли он слишком много за бабочками?

Не сердитесь на меня, прекрасные плясуньи, если я слегка накажу маленького бога! Быть может, кричать будет он и плакать — но он готов смеяться, даже когда плачет!

И со слезами на глазах пусть просит он у вас о пляске; а я спою песнь к его пляске:

Песнь пляски и насмешки над духом тяжести, моим величайшим и самым могучим демоном, о котором говорят, что он владыка мира». —

И вот песня, которую пел Заратустра, в то время как Купидон и девушки вместе плясали:

В твои глаза заглянул я недавно, о жизнь! И мне показалось, что я погружаюсь в непостижимое.

Но ты вытасила меня золотой удочкой; насмешливо смеялась ты, когда я тебя называл непостижимой.

«Так говорят все рыбы, — отвечала ты, — чего не постигают они, то и непостижимо.

Но я только изменчива и дика, и во всем я женщина, и притом недобродетельная:

Хотя я называюсь у вас, мужчин, “глубиной” или “верностью”, “вечностью”, “тайной”.

Но вы, мужчины, одаряете нас всегда собственными добродетелями — ах, вы, добродетельные!»

Так смеялась она, невероятная; но никогда не верю я ей и смею ее, когда она дурно говорит о себе самой.

И когда я с глазу на глаз говорил со своей дикой мудростью, она сказала мне с гневом: «Ты желаешь, ты жаждешь, ты любишь, потому только ты и хвалишь жизнь!»

Чуть было зло не ответил я ей и не сказал правды ей, рассерженной; и нельзя злее ответить, как «сказав правду» своей мудрости.

Так обстоит дело между нами тремя. От всего сердца люблю я только жизнь — и поистине, всего больше тогда, когда я ненавижу ее!

Но если я люблю мудрость и часто слишком люблю ее, то потому, что она очень напоминает мне жизнь!

У ней ее глаза, ее смех и даже ее золотая удочка — чем же я виноват, что они так похожи одна на другую?

И когда однажды жизнь спросила меня: что такое мудрость? — я с жаром ответил: «О, да! мудрость!

Ее алчут и не насыщаются, смотрят сквозь покровы и ловят сетью.

Красива ли она? Почему я знаю! Но и самые старые карпы еще идут на приманки ее.

Изменчива она и упряма; часто я видел, как кусала она себе губы и путала гребнем свои волосы.

Быть может, она зла и лукава, и во всем она женщина; но когда она дурно говорит о себе самой, тогда именно увлекает она всего больше».

И когда я сказал это жизни, она зло улыбнулась и закрыла глаза. «О ком же говоришь ты? — спросила она. — Не обо мне ли?

И если даже ты прав, можно ли говорить это мне прямо в лицо! Но теперь скажи мне о своей мудрости!»

Ах, ты опять раскрыла глаза свои, о жизнь возлюбленная!

И мне показалось, что я опять погружаюсь в непостижимое —

Так пел Заратустра. Но когда пляска кончилась и девушки ушли, он сделался печален.

«Солнце давно уже село, — сказал он наконец, — луг стал сырым, от лесов веет прохладой.

Что-то неведомое окружает меня и задумчиво смотрит. Как!

Ты жив еще, Заратустра?

Почему? Зачем? Для чего? Куда? Где? Как? Разве не безумие — жить еще?

Ах, друзья мои, это вечер вопрошает во мне. Простите мне мою печаль!

Вечер настал: простите мне, что вечер настал!»

Так говорил Заратустра.

Перевод Юлия Антоновского в редакции Карена Свасьяна

Вопросы и задания

Эти фрагменты взяты из второй части книги, содержание которой относится ко времени пребывания Заратустры на Блаженных островах.

Можно ли рассматривать эти тексты как художественные? В чем своеобразие их художественности? Как в них соотносятся образное и понятийное, «выразительное» и «изобразительное»? Как создается впечатление ритмической организованности текста?

Что общего у песен Заратустры с «Листьями травы» У. Уитмена, «Озарениями» А. Рембо, «Песнями Мальдорора» Лотреамона? Вспомните другие произведения, построенные сходным образом, а также сходные по тематике или стилистике.

Имеются ли смысловые переключки между «Ночной песнью странника» Гёте (самое известное русское переложение — «Горные вершины» Лермонтова) и «Ночной песнью» Заратустры (который в книге Ницше нередко называется странником).

«Танцевальная песнь» следует сразу за «Ночной песнью». Подумайте, почему. Как сочетаются в тексте ирония и самоирония?

Какое жанровое определение подходит для книги Ницше?

Текст 3

О СТАРЫХ И НОВЫХ СКРИЖАЛЯХ

1

— Здесь сижу я и жду; все старые, разбитые скрижали вокруг меня, а также новые, наполовину исписанные. Когда же настанет мой час?

— час моего нисхождения, захождения: ибо еще один раз хочу я пойти к людям.

Его жду я теперь: ибо сперва должны мне предшествовать знамения, что мой час настал, — именно, смеющийся лев со стаей голубей.

А пока говорю я сам с собою, как тот, у кого есть время.

Никто не рассказывает мне ничего нового, — поэтому я рассказываю себе о самом себе. —

2

— Когда я пришел к людям, я нашел их застывшими в старом самомнении: всем им мнилось, что они давно уже знают, что для человека добро и что для него зло.

Старой утомительной вещью мнилась им всякая речь о добродетели, и, кто хотел спокойно спать, тот перед отходом ко сну говорил еще о «добре» и «зле».

Эту сонливость встряхнул я, когда стал учить: никто не знает еще, что добро и что зло, — если сам он не есть созидающий!

— Но созидающий — это тот, кто создает цель для человека и дает земле ее смысл и ее будущее: он впервые создает добро и зло для всех вещей.

И я велел им опрокинуть старые кафедры и все, на чем только восседало это старое самомнение; я велел им смеяться над их великими учителями добродетели, над их святыми и поэтами, над их избавителями мира.

Над их мрачными мудрецами велел я смеяться им и над теми, кто когда-либо, как черное пугало, предостерегая, сидел на дереве жизни.

На краю их большой улицы гробниц сидел я вместе с падалью и ястребами — и я смеялся над всем прошлым их и гнилым, развалившимся блеском его.

Поистине, подобно проповедникам покаяния и безумцам, изрек я свой гнев на все их великое и малое — что все лучшее их так ничтожно, что все худшее их так ничтожно! — так смеялся я.

Мое стремление к мудрости так кричало и смеялось во мне, поистине, она рождена на горах, моя дикая мудрость! — моя великая, шумящая крыльями тоска.

И часто уносило оно меня вдаль, в высоту, среди смеха; тогда летел я, содрокаясь, как стрела, чрез опьяненный солнцем восторг:

— туда, в далекое будущее, которого не видала еще ни одна мечта, на юг более жаркий, чем когда-либо мечтали художники: туда, где боги, танцую, стыдятся всяких одежд, —

— так говорю я в символах и, подобно поэтам, запинаясь и бормочу: и поистине, я стыжусь, что еще должен быть поэтом! —

Туда, где всякое становление мнилось мне божественной пляской и шалостью, а мир — выпущенным на свободу, невзнузданным, убегающим обратно к самому себе, —

— как вечное бегство многих богов от себя самих и опять новое искание себя, как блаженное противоречие себе, новое внимание к себе и возвращение к себе многих богов. —

Где всякое время мнилось мне блаженной насмешкой над мгновениями, где необходимостью была сама свобода, блаженно игравшая с жалом свободы. —

Где снова нашел я своего старого демона и заклятого врага, духа тяжести, и все, что создал он: насилие, устав, необходимость, следствие, цель, волю, добро и зло. —

Разве не должны существовать вещи, над которыми можно было бы танцевать? Разве из-за того, что есть легкое и самое легкое, — не должны существовать кроты и тяжелые карлики?

3

— Там же поднял я на дороге слово «сверхчеловек» и что человек есть нечто, что должно преодолеть,

— что человек есть мост, а не цель; что он радуется своему полдню и вечеру как пути, ведущему к новым утренним зорям:

слово Заратустры о великом полдне, и что еще навесил я на человека как на вторую пурпурную вечернюю зарю.

Поистине, я дал им увидеть даже новые звезды и новые ночи; и над тучами и днем и ночью раскинул я смех, как пестрый шатер.

Я научил их всем моим думам и всем чаяниям моим: собрать воедино и вместе нести все, что есть в человеке отрывочного, загадочного и ужасно случайного, —

— как поэт, отгадчик и избавитель от случая, я научил их быть созидателями будущего и все, что было, — спасти, созидая.

Спасти прошлое в человеке и преобразовать все, что «было», пока воля не скажет: «Но так хотела я! Так захочу я». —

Это назвал я им избавлением, одно лишь это учил я их называть избавлением. —

Теперь я жду своего избавления, — чтобы пойти к ним в последний раз.

Ибо еще один раз пойду я к людям: среди них хочу я умереть, и, умирая, хочу я дать им свой богатейший дар!

У солнца научился я этому, когда закатывается оно, богатейшее светило: золото сыплет оно в море из неистощимых сокровищниц своих, —

— так что даже беднейший рыбак гребет золотым веслом!

Ибо это видел я однажды, и, пока я смотрел, слезы, не переставая, текли из моих глаз. —

Подобно солнцу, хочет закатиться и Заратустра: теперь сидит он здесь и ждет; вокруг него старые разбитые скрижали, а также новые, — наполовину исписанные.

<...>

9

Есть старое безумие, оно называется добро и зло. Вокруг прорицателей и звездочетов вращалось до сих пор колесо этого безумия.

Некогда верили в прорицателей и звездочетов; и потому верили: «Всё — судьба: ты должен, ибо так надо!»

Затем опять стали не доверять всем прорицателям и звездочетам; и потому верили: «Всё — свобода: ты можешь, ибо ты хочешь!»

О братья мои, о звездах и о будущем до сих пор только мечтали, но не знали их; и потому о добре и зле до сих пор только мечтали, но не знали их!

10

«Ты не должен грабить! Ты не должен убивать!» — такие слова назывались некогда священными; перед ними преклоняли колена и головы, и к ним подходили, разувшись.

Но я спрашиваю вас: когда на свете было больше разбойников и убийц, как не тогда, когда эти слова были особенно священны?

Разве в самой жизни нет — грабежа и убийства? И считать эти слова священными разве не значит — убивать саму истину!

Или это не было проповедью смерти — считать священным то, что противоречило и противоборствовало всякой жизни? — О братья мои, разбейте, разбейте старые скрижали!

11

Мне жаль всего прошлого, ибо я вижу, что оно отдано на произвол, —
— отдано на произвол милости, духа и безумия каждого из поколений, которое приходит и все, что было, толкует как мост для себя!

Может прийти великий тиран, лукавый изверг, который своей милостью и своей немилостью будет насиловать все прошлое — пока оно не станет для него мостом, знамением, герольдом и криком петуха.

Но вот другая опасность и мое другое сожаление: память тех, кто из толпы, не идет дальше деда, — и с дедом кончается время.

И так все прошлое отдано на произвол: ибо может когда-нибудь случиться, что толпа станет господином, и всякое время утонет в мелкой воде.

Поэтому, о братья мои, нужна новая знать, противница всего, что есть всякая толпа и всякий деспотизм, знать, которая на новых скрижалях снова напишет слово: «благородный».

Ибо нужно много благородных, и разнородных благородных, чтобы составила знать. Или, как говорил я однажды в символе, «в том божественность, что существуют боги, а не Бог!»

12

О братья мои, я жалую вас в новую знать: вы должны стать созидателями и воспитателями — сеятелями будущего, —

— поистине, не в ту знать, что могли бы купить вы, как торгаши, золотом торгашей: ибо мало ценности во всем том, что имеет свою цену.

Не то, откуда вы идете, пусть составит отныне вашу честь, а то, куда вы идете! Ваша воля и ваши шаги, идущие дальше вас самих, — пусть будут отныне вашей новой честью!

Поистине, не то, что служили вы князю — что значат теперь князья! — или что были вы оплотом тому, что стоит, чтобы крепче стояло оно!

Не то, что ваш род при дворах сделался придворным, и вы научились, пестрые, как фламинго, часами стоять в мелководных прудах.

— Ибо уметь стоять есть заслуга у придворных; и все придворные верят, что к блаженству после смерти принадлежит позволение сесть —

Также и не то, что дух, которого они называют святым, вел ваших предков в земли обетованные, которых я не обещаю: ибо, где выросло худшее из всех деревьев — крест, — в такой земле хвалить нечего!

— И поистине, куда бы ни вел этот «святой дух» своих рыцарей, всегда бежали впереди таких шествий — козлы и гуси, безумцы и помешанные! —

О братья мои, не назад должна смотреть ваша знать, а вперед! Изгнанниками должны вы быть из страны ваших отцов и праотцов!

Страну детей ваших должны вы любить: эта любовь да будет вашей новой знатью, — страну, еще не открытую, лежащую в самых далеких морях! И пусть ищут и ищут ее ваши паруса!

Своими детьми должны вы искупить то, что вы дети своих отцов: все прошлое должны вы спасти этим путем. Эту новую скрижаль ставлю я над вами!

<...>

16

«Кто много учится, разучивается всякому сильному желанию», — так шепчут сегодня на всех темных улицах.

«Мудрость утомляет, ничто — не вознаграждается; ты не должен желать!» — эту новую скрижаль нашел я вывешенной даже на базарных площадях.

Разбейте, о братья мои, разбейте и эту новую скрижаль! Утомленные миром повесили ее, и проповедники смерти, и тюремщики: ибо, смотрите, это также есть проповедь, призывающая к рабству!

Ибо они дурно учились, и далеко не лучшему, и всему слишком рано и всему слишком скоро: ибо они плохо ели, и потому они получили этот испорченный желудок,

— ибо испорченный желудок есть их дух: он советует смерть! Ибо, поистине, братья мои, дух есть желудок!

Жизнь есть родник радости; но в ком говорит испорченный желудок, отец скорби, для того все источники отравлены.

Познавать — это радость для того, в ком воля льва! Но кто утомился, тот сам делается лишь «предметом воли», с ним играют все волны.

И так бывает всегда с людьми слабыми: они теряются на своих путях. И, наконец, усталость их еще спрашивает: «К чему ходили мы когда-то по дорогам? Везде все равно!»

Им приятно слышать, когда проповедуют: «Ничто не вознаграждается! Вы не должны желать!» Но ведь это проповедь, призывающая к рабству.

О братья мои, как дуновение свежего ветра приходит Заратустра ко всем уставшим от их пути; многие носы заставит он еще чихать!

Даже сквозь стены проникает мое свободное дыхание, входит в тюрьмы и плененные умы!

«Хотеть» освобождает: ибо хотеть значит созидать — так учу я. И только для созидания должны вы учиться!

И даже учиться должны вы сперва у меня научиться, хорошо научиться! — Имеющий уши да слышит!

17

Челн готов — на той стороне ты попадешь, быть может, в великое Ничто. — Но кто хочет вступить в это «быть может»?

Никто из вас не хочет вступить в челн смерти! Как же хотите вы тогда быть утомленными миром!

Утомленные миром! Вы даже еще не отрешились от земли! Похотливыми находил я вас всегда к земле, еще влюбленными в собственное утомление землею!

Недаром отвисла у вас губа: маленькое земное желание еще сидит на ней! А в глазу — разве не плавает облачко не забытой земной радости?

На земле есть много хороших изобретений, из них одни полезны, другие приятны; ради них стоит любить землю.

И многие изобретения настолько хороши, что являются, как грудь женщины, — одновременно полезными и приятными.

А вы, уставшие от мира и ленивые! Вас надо высечь розгами! Ударами розги надо вернуть вам резвые ноги.

Ибо — если вы не больные и не отжившие твари, от которых устала земля, то вы хитрые ленивцы или вороватые, притаившиеся, похотливые кошки. И если вы не хотите снова весело бежать, должны вы — исчезнуть!

Не надо желать быть врачом неизлечимых — так учит Заратустра, — поэтому вы должны исчезнуть!

Но надо больше мужества для того, чтобы положить конец, чем чтобы высидеть новый стих, — это знают все врачи и поэты. —

<...>

20

О братья мои, разве я жесток? Но я говорю: что падает, то нужно еще толкнуть!

Все, что от сегодня, — падает и распадается: кто захотел бы удержать его! Но я — я хочу еще толкнуть его!

Знакомо ли вам наслаждение скатывать камни в отвесную глубину? — Эти нынешние люди: смотрите же на них, как они скатываются в мои глубины!

Я только прелюдия для лучших игроков, о братья мои! Пример! Делайте по моему примеру!

И кого вы не научите летать, того научите — быстрее падать! —

Я люблю храбрых; но недостаточно быть рубакой — надо также знать, кого рубить!

И часто бывает больше храбрости в том, чтобы удержаться и пройти мимо — и этим сохранить себя для более достойного врага!

Враги у вас должны быть только такие, которых бы вы ненавидели, а не такие, чтобы их презирать. Надо, чтобы вы гордились своим врагом, — так учил я уже однажды.

Для более достойного врага должны вы беречь себя, о друзья мои; поэтому должны вы проходить мимо многого, —

— особенно мимо многочисленного отребья, кричащего вам в уши о народе и народах.

Сохраняйте свои глаза чистыми от их «за» и «против»! Там много справедливого, много несправедливого: кто заглянет туда, негодует.

Заглянуть и рубить — это дело одной минуты: поэтому уходите в леса и вложите свой меч в ножны!

Идите своими дорогами! И предоставьте народу и народам идти своими! — поистине, темными дорогами, не освещаемыми ни единой надеждой!

Пусть царствует торгаш там, где все, что еще блестит, — есть золото торговца! Время королей прошло: что сегодня называется народом, не заслуживает королей.

Смотрите же, как эти народы теперь сами подражают торговцам: они подбирают малейшие выгоды из всякого мусора!

Они подстерегают друг друга, они высматривают что-нибудь друг у друга — это называют они «добрым соседством».

О блаженное далекое время, когда народ говорил себе: «Я хочу над народами — быть господином!»

Ибо, братья мои, лучшее должно господствовать, лучшее и хочет господствовать! И где учение гласит иначе, там — нет лучшего.

<...>

Я хочу видеть мужчину и женщину: одного способным к войне, другую способную к деторождению, но обоих способными к пляске головой и ногами.

И пусть будет потерян для нас тот день, когда ни разу не плясали мы! И пусть ложной назовется у нас всякая истина, у которой не было смеха!

<...>

О братья мои! В ком же лежит наибольшая опасность для всего человеческого будущего? Не в добрых ли и праведных? —

— не в тех ли, кто говорит и в сердце чувствует: «Мы знаем уже, что хорошо и что праведно, мы достигли этого; горе тем, кто здесь еще ищет!»

И какой бы вред ни нанесли злые, — вред добрых — самый вредный вред!

И какой был вред ни нанесли клеветники на мир, — вред добрых — самый вредный вред.

О братья мои, в сердце добрых и праведных воззрел некогда тот, кто тогда говорил: «Это — фарисеи». Но его не поняли.

Самые добрые и праведные не должны были понять его; их дух в плену у их чистой совести. Глупость добрых неисповедимо умна.

Но вот истина: добрые должны быть фарисеями, — им нет другого выбора!

Добрые должны распинать того, кто находит себе свою собственную добродетель! Это — истина!

Вторым же, кто открыл страну их, страну, сердце и землю добрых и праведных, — был тот, кто тогда вопрошал: «Кого ненавидят они больше всего?»

Созидающего ненавидят они больше всего: того, кто разбивает скрижали и старые ценности, разрушителя, — кого называют они преступником.

Ибо добрые — не могут созидать: они всегда начало конца —

— они распинают того, кто пишет новые ценности на новых скрижалях, они приносят себе в жертву будущее, — они распинают все человеческое будущее!

Добрые — были всегда началом конца.

О братья мои, поняли ли вы также и это слово? И что сказал я однажды о «последнем человеке»? —

В ком же лежит наибольшая опасность для всего человеческого будущего? Не в добрых ли и праведных?

Разбейте, разбейте добрых и праведных! — О братья мои, поняли ли вы также и это слово?

Вы бежите от меня? Вы испуганы? Вы дрожите при этом слове?

О братья мои, когда я велел вам разбить добрых и скрижали добрых, — тогда впервые пустил я человека плыть по его открытому морю.

И теперь только наступает для него великий страх, великая осмотрительность, великая болезнь, великое отвращение, великая морская болезнь.

Обманчивые берега и ложную безопасность указали вам добрые; во лжи добрых были вы рождены и окутаны ею. Добрые все извратили и исказили до самого основания.

Но кто открыл землю «человек», открыл также и землю «человеческое будущее». Теперь должны вы быть мореплавателями, отважными и терпеливыми!

Ходите прямо вовремя, о братья мои, учитесь ходить прямо! Море бушует: многие нуждаются в вас, чтобы снова подняться.

Море бушует: все в море. Ну что ж! вперед! вы, старые сердца моряков!

Что вам до родины! Туда стремится корабль наш, где страна детей наших! Там, на просторе, более неистово, чем море, бушует наша великая тоска! —

29

«Зачем так тверд! — сказал однажды древесный уголь алмазу. — Разве мы не близкие родственники?» —

Зачем так мягки? О братья мои, так спрашиваю я вас: разве вы — не мои братья?

Зачем так мягки, так покорны и уступчивы? Зачем так много отрицания, отречения в сердце вашем? Так мало рока во взоре вашем?

А если вы не хотите быть роковыми и непреклонными, — как можете вы когда-нибудь вместе со мною — победить?

А если ваша твердость не хочет сверкать, и резать, и рассекать, — как можете вы когда-нибудь вместе со мною — созидать?

Все созидающие именно тверды. И блаженством должно казаться вам налагать вашу руку на тысячелетия, как на воск, —

— блаженством писать на воле тысячелетий, как на бронзе, — тверже, чем бронза, благороднее, чем бронза. Совершенно твердо только благороднейшее.

Эту новую скрижаль, о братья мои, даю я вам: станьте тверды! —

30

О воля моя! Ты избеганье всех бед, ты неизбежность моя! Предохрани меня от всяких маленьких побед!

Ты жребий души моей, который называю я судьбою! Ты во мне! Надо мною! Предохрани и сохрани меня для единой великой судьбы!

И последнее величие свое, о воля моя, сохрани для конца, — чтобы была ты неумолима в победе своей! Ах, кто не покорялся победе своей!

Ах, чей глаз не темнел в этих опьяняющих сумерках! Ах, чья нога не спотыкалась и не разучалась в победе — стоять!

Да буду я готов и зрел в великий полдень: готов и зрел, как раскаленная добела медь, как туча, чреватая молниями, и как вымя, вздутое от молока, —

— готов для себя самого и для самой сокровенной воли своей: как лук, пламенеющий к стреле своей, как стрела, пламенеющая к звезде своей;
— как звезда, готовая и зрелая в полдне своем, пылающая, пронзенная, блаженная перед уничтожающими стрелами солнца;
— как само солнце и неумолимая воля его, готовая к уничтожению в победе!

О воля, избеганье всех бед, ты неизбежность моя! Сохрани меня для единой великой победы!

Так говорил Заратустра.

*Перевод Юлия Антоновского
в редакции Карена Свасьяна*

Вопросы и задания

Фрагмент относится к началу третьей части книги. Заратустра возвращается на родину с Блаженных островов, бродит по знакомым дорогам и вспоминает прошлое. Глава «О старых и новых скрижалях» — своего рода сюита, в которой соединены все главные темы его размышлений.

В четвертом фрагменте Заратустра говорит: «Так гласит моя великая любовь к самым дальним: не щади своего ближнего. Человек есть нечто, что должно преодолеть». Что означает противопоставление «любви к дальнему» и «любви к ближнему»?

«Плотяные сердца». У К. А. Свасьяна дан комментарий: «В подлиннике: “in fleischernen Herzen”. Выражение пророка Иезекииля (Иез. 11 : 19). У Антоновского: “мясистые (?) сердца”...» [Ницше, т. 2, с. 775].

Какое добро называет Заратустра злом, какое зло — добром? Какую мудрость — глупостью? Что означают слова «Дух есть желудок»? Что имеет в виду Заратустра, говоря о том, что толпа, возможно, станет господином? О какой «новой знати» и о каких паразитах высокой души говорит? Как вы понимаете один из самых скандальных афоризмов книги: «Что падает, то нужно еще толкнуть» («падающего — толкни»)? Какой вред причиняют добрые?

Как переосмысляются в тексте евангельские цитаты?

Каких героев классической литературы напоминает вам Заратустра? В каких произведениях литературы XX в. можно увидеть отсылки к «Заратустре» или цитаты из него?

Подумайте о соотношении позиций автора и героя в книге.

Фридрих Ницше, Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900

Если есть рейтинги популярности философов, Фридрих Ницше в них, наверное, на первом месте. Цитаты из Ницше вошли в обиход, как изречения

Ильфа и Петрова. «Ты идешь к женщине — возьми с собой плеть». Был при этом Ницше, скорее всего, девственником.

Личность и творчество Ницше окружены мифами. Как всегда бывает в таких случаях, то, что известно лучше всего, менее всего соответствует действительности. Кто хочет найти у Ницше пару хлестких афоризмов, конечно, их найдет, но сейчас для этого не нужно читать Ницше. Достаточно викицитатника. А чтение Ницше — занятие непростое.

При жизни Ницше был мало известен. Заметный интерес его сочинения начинают вызывать лишь в 1890-е гг., но уже накануне Первой мировой войны он становится самым авторитетным мыслителем современности. А дальше ни одна из значительных философских, эстетических или этических систем XX века не обходит Ницше, любой значимый идеологический дискурс столетия включает в себя реакцию на Ницше. Для культуры XX в. имя Ницше — одно из главных.

Есть серьезные основания рассматривать Ницше в курсе истории литературы. Дело не только в том, что идеи Ницше повлияли на многих писателей, не только в художественных достоинствах его стиля, не только в том, что он был поэтом, автором лирических стихов. Но и по самой своей сути творчество Ницше было литературным, писательским; в определенном смысле философия была для него материалом, а не сутью.

Ницше родился в семье деревенского пастора. Среда, окружавшая его в юности, была самой добропорядочной. Из этой среды Ницше вынес неизменную скромность и доброжелательность. В его поведении, в его отношениях с людьми не было ничего высокомерного, скандального и вызывающего.

Ницше был наделен блестящими способностями. Окончив школу, колебался между музыкой, богословием и филологией. В итоге поступил на филологический факультет Лейпцигского университета. В 24 года он стал профессором классической филологии Базельского университета в Швейцарии. Профессорская деятельность Ницше продолжалась с перерывами из-за болезни с 1869 по 1879 г. Затем он оставил преподавание и вышел на пенсию по болезни. До конца дней жил в основном на курортах в Италии, Швейцарии и южной Франции. В 1889 г. Ницше сошел с ума, его сознательная жизнь прекратилась.

Ницше был болен. С юных лет он испытывал мучительные головные боли, сопровождавшиеся тошнотой, слабостью и бессонницей. Болезнь Ницше — постоянный предмет рассуждений и спекуляций. Сейчас установлено, что болезнь его была наследственной; рассуждения о венерическом ее происхождении безосновательны. Так же безосновательны домыслы о том, что Ницше с самого начала был сумасшедшим, что его книги свидетельствуют о его безумии. До 1889 г. он был безусловно в здравом уме. Следует отбросить и романтическую чушь о том, что болезнь Ницше — обратная сторона его гениальности

или расплата за гениальность. Его болезнь была самой обыкновенной болезнью, то есть болезнью и только. Нормальной болезнью, если можно так выразиться.

Тем не менее, болезнь Ницше — важный фактор его жизни и творчества. Не будь ее, он, может быть, все равно написал бы свои книги. Но болезнь обострила его взаимоотношения с жизнью и смертью. Чтобы понять его книги, надо знать, чем была его жизнь; а была она непрерывным страданием. Не болезнь породила его творчество, но она стала его материалом. Собственно, самая жизнь — не только индивидуальная, но и общая жизнь человечества, история цивилизации — была осознана им как смертельная болезнь.

Разумеется, личные обстоятельства Ницше не могут его полностью объяснить. Его творчество было реакцией на совершенно определенную культурно-историческую ситуацию. Европа второй половины XIX в. — средоточие буржуазного мира. Для многих современников буржуазность была тождественна пошлости. Буржуазный человек — маленький человек. Именно он становится общим мерилom ценностей. Увлечение Ницше тиранами и историческими злодеями вроде Чезаре Борджиа часто ставят ему в вину. Ее по справедливости с ним должны разделить едва ли не все романтики, все, кому душегуб Иван Грозный или разбойник Тарас Бульба кажутся достойнее Чичикова и Акакия Акакиевича. И романтики, и декаденты любили играть в аристократическую фронду. Но позиция Ницше отнюдь не исчерпывается этой ролью, ролью, прямо скажем, малоинтересной.

Он ставит самые главные вопросы — вопросы о том, что такое история? Что такое человек? Что такое жизнь? Что такое человеческий дух? И его ответы, правильные или неправильные, уж точно не были банальными.

Основной круг идей Ницше присутствует уже в первой его большой книге — «Происхождение трагедии из духа музыки» (1872). Когда потом он называл эту книгу для себя «невозможной», это относилось не столько к ее основному смыслу, сколько к эмоциональному тону. Настроение и стилистика книги определялись надеждами автора на возрождение культуры. Надежды были связаны с философией Шопенгауэра, с музыкой Вагнера и с политическим будущим Германии.

Артур Шопенгауэр (1788–1860), автор труда «Мир как воля и представление», понимал жизнь как стихийную волю, как непрерывный поток становления. Этот поток рождает все формы жизни и в свой срок их уничтожает. Он несет гибель всему завершённому и оформленному, значит, он несет гибель человеку и его сознанию. Поэтому в душе человека бушующий поток становления рождает чувство ужаса. Ужас, рождаемый жизнью, можно вынести, лишь заслонившись от него иллюзией. Такой иллюзией является культура, и в особенности искусство. Искусство создает ощущение прочности и устойчивости мира форм. *Vita brevis, ars longa*. Смысл афоризма не только в том, что время

воздействия произведения искусства превышает срок человеческой жизни. В произведении искусства прекрасные формы жизни воспроизведены так, что кажутся неподвластными времени. В процессе восприятия искусства человек ощущает себя освобожденным от бремени жизни. Он как бы выпадает из потока становления, отстраняется от него, переживает его отрешенно и эстетически. Лишь воспринимая жизнь эстетически, человек может ее оправдать. Эта центральная мысль Шопенгауэра становится исходной для Ницше.

Другим истоком надежд Ницше была музыка Вагнера, отношения с которым складывались драматически. В Вагнере в конце 1860-х гг. Ницше увидел гения, создателя искусства будущего. Его очаровывал революционный пафос Вагнера, его отрицание буржуазного мира и буржуазного искусства, попытка возрождения трагедии и мифа.

Наконец, Ницше был увлечен патриотическими идеями, его вдохновляли военные и политические успехи Пруссии. Ему казалось, что Бисмарк преодолел мещанскую и прагматическую политику Европы, что возвращаются времена величия и идеального героизма.

И в философии Шопенгауэра, и в музыке Вагнера, и в прусской политике Ницше скоро разочаровался. Но первая его книга была пронизана надеждами на скорое обновление культуры. Древние греки стали отправной точкой для размышлений на эту тему, поскольку они и были такой отправной точкой для европейской цивилизации. Темой «Рождения трагедии» было настоящее и будущее. Но по всем внешним признакам эта книга вполне соответствовала профессиональной деятельности Ницше как филолога-классика. Сама манера трактата, в отличие от более поздних сочинений, была почти строгой и почти научной. Однако собратья-филологи были этой книгой возмущены. Тот, кто мог написать такое, научно мертв, заметил один из них.

Метод Ницше действительно нельзя назвать вполне научным. Ницше опирался не столько на факты, сколько на интуицию. Тем не менее, в «Рождении трагедии» он сделал важнейшее научное открытие, без которого теперь невозможно серьезное изучение Античности.

Для Винкельмана, Гете, Шиллера античное искусство было воплощением благородной простоты и спокойного величия. И никто из них не сомневался, что искусство греков было прямым отражением их жизни. Оно потому и было благородным и величавым, что гармоничными, простыми и величавыми были и сами греки, и их отношения с миром.

Ницше дает совершенно иную интерпретацию Античности. Греки действительно создали гармоничный миф, прекрасное искусство, стройные и продуманные политические и общественные институты. Однако характерно, что темой этого искусства и содержанием этой мифологии была борьба с чудовищами. Ницше обратил внимание на то, как много значат в античной мифологии

уродливые, ужасные, чудовищные образы. Чудовища воплощают безумный докультурный хаос. Олимпийский мир богов утвержден поверх мира чудовищ, но чудовища не убиты, а только заперты. Это свидетельствует о том, что греки очень хорошо ощущали безумие и катастрофичность жизни. «Существование грека, исполненное красоты и умеренности, покоилось на скрытой основе страдания и познания» («Рождение трагедии»). Жизнь для греков — это чудовищный поток становления. Это слепое стремление всего живого осуществиться, вырасти, подавляя при этом все вокруг. Растущее тело с болью и страданием взламывает собственную оболочку, ставшую для него тесной. Растущее тело, все опутанное клочьями разорванной оболочки — это и есть чудовища, полулюди-полузвери, кентавры, медузы и сирены.

В этом страшном мире человек — всего лишь горсть праха. Но, в отличие от прочих тварей, человек наделен разумом и сознает свое ничтожество. Это знание способно отравить любое наслаждение и парализовать любую волю. Кажется, у разума есть лишь две возможности: либо отвергнуть жизнь, либо отвергнуть себя самое, стать частью мировой воли. Первый путь — путь самоубийства. Второй путь — ретардация к чисто инстинктивному бессознательному существованию. Эту мысль надо правильно понять. Она вовсе не означает, что человек поселяется в лесу и начинает голыми руками добывать себе пропитание. Он может нормально ходить на службу, совершать покупки, тусоваться в клубе, пялиться в телевизор, даже сидеть на лекции, при этом ни на секунду не включая сознание.

Но греки сумели пойти третьим путем. Они сумели отстраниться или отшатнуться и благодаря этому постигли бесконечное становление, созидание и разрушение форм как красоту. Они представили этот жуткий рост как борьбу двух прекрасных богов, Аполлона и Диониса. Так возник миф. Дионис — это бушующий поток, становление, безмерное волнение, хаос, жизненная энергия. Аполлон — это форма, логос, идея, мера. Дионис вечно стремится перейти границы, установленные Аполлоном, Аполлон вновь и вновь восстанавливает их. Предметом восприятия может быть лишь момент становления, но не оно само. То есть созерцанию открыты лишь аполлонические формы, но именно Дионис их оплодотворяет и наполняет.

И вот эту борьбу греки затем сумели воссоздать или изобразить в художественных образах — в образах трагедии. Герои трагедии могут носить разные имена: Эдип, или Прометей, или Антигона. Но суть трагедии одна: борьба стихийного потока бытия с формой и порядком, борьба Аполлона и Диониса. Эта борьба и есть содержание жизни. Сама по себе, как таковая, она ужасна. Но в трагедии, в искусстве грек получает возможность пережить ее отрешенно и отстраненно, как красоту. Форма греческой трагедии — прекрасная, аполлоническая; но силу ей придает буйство фурий, темная жизненная основа. То есть

греки не отвергли слепую силу Диониса, но не отвергли и Аполлона, они нашли точное равновесие между ними, соединили в творчестве энергию и форму, инстинкт и разум. Творчество не спасает от смерти, но позволяет жить достойно.

Но в дальнейшем равновесие было нарушено. Разум стал требовать себе все больше прав. Явился «теоретический человек». Позицию теоретического человека Ницше обозначает именем Сократа. Именно обозначает, потому что для Ницше важен не реальный Сократ, не то, что о нем известно из платоновских диалогов и иных источников, а идеологический принцип: «новорожденный демон по имени Сократ».

Сократ — чистый ум, не способный слышать дионисийскую музыку. Он не способен находить красоту в бушующем потоке становления. Какая уж тут красота, если этот поток несет гибель субъекту? Сократ — гуманист, он страдает человеку. Человеческая личность обладает для него особой, отдельной ценностью.

Сократ знает, что человек смертен, что силы и возможности его ограничены, что человек несчастен. И он пытается улучшить долю человека, установив справедливость и равенство. К утверждению справедливости и равенства должна быть направлена политика. Предназначение науки в том, чтобы доставлять человеку средства для жизни. А универсальным регулятором человеческих отношений должна быть мораль как система предписаний о должном и недолжном. К морали сводится и вся религия. Христианская религия в интерпретации Ницше — это именно сократовская религия, основанная не на мистике и не на таинстве, а всего лишь на правилах поведения.

Принципы, провозглашенные Сократом, стали фундаментом новой европейской цивилизации. В результате в выигрыше оказываются слабейшие, худшие представители человечества. Происходит искажение и извращение природы. Сократ не знает, что человек — часть природы и что на него распространяются все ее законы. Соответственно, Сократ не понимает миф и трагедию: ведь они утверждают единство мира и человека. Ницше пишет: «Что, собственно, мог он увидеть в возвышенном и прославленном, говоря словами Платона, трагическом искусстве? Нечто весьма неразумное, с причинами, не вызывавшими, как казалось, никакого воздействия, и с воздействием, не вызванным видимыми причинами». В самом деле, ведь невозможно понять, исходя из обычной человеческой логики, почему в конце концов Прометей должен примириться со своим мучителем Зевсом. Если бы человек совершил хотя бы часть тех преступлений, обманов, убийств, насилий, которые приписывают Зевсу, то сограждане такого человека наверняка бы казнили. А Зевсу они поклоняются.

В рамки человеческой логики это не помещается, а никакой другой логики для Сократа не существует. Бог умер — эта тема есть уже в «Рождении трагедии».

От Сократа берет начало новая европейская культура, культура религиозная и этическая, находящаяся в глубоком противоречии с природой.

В период написания «Рождения трагедии» Ницше полагал, что этой культуре приходит конец, возрождается дионисийская мудрость, и происходит это на немецкой почве. В дальнейшем Ницше разочаровался и в философии Шопенгауэра, и в Вагнере, и в прусском государстве. В следующих своих произведениях он по преимуществу занят критикой институтов цивилизации («Человеческое, слишком человеческое», «Утренняя заря», «Веселая наука», «Генеалогия морали», «Антихристианин», «Сумерки кумиров»). В своей критике он часто опирается на идеи естествознания XIX в.

В соответствии с идеей «борьбы за существование» человек, хуже вооруженный по сравнению с другими животными, должен был, чтобы выжить, научиться использовать возможности своего мозга. Разум — инструмент биологического выживания. Дух не вправе противопоставлять себя природе. Это порождает лишь глубочайший конфликт человека с самим собой. Человек должен понять и принять свою природу, главным инстинктом которой является воля к власти. Все, что ограничивает эту волю, враждебно жизни, имеет характер болезни. В первую очередь болезнью являются религия и мораль: они учат, что желание господствовать безбожно и порочно.

Ницше доказывает, что институты западной цивилизации — порождение слабой, угасающей жизни, средство скрыть низкие потребности под покровом «культуры». Он производит грандиозную деконструкцию всех этих институтов. Сократ стал теоретическим человеком для Античности, разрушил трагедию и миф. Ницше стремится занять аналогичную позицию по отношению к европейской цивилизации. Он познает ее и тем разрушает.

Европейская мораль и религия скрывают низкие, дурные побуждения. В них выражена воля к смерти и небытию, воля слабейших и худших представителей человеческого рода. Слабые стараются ограничить сильных, чтобы иметь возможность комфортно угасать дальше. Мораль, религия, наука, современное искусство, демократия — все это не от жизни, а от смерти, все это мешает жизни. От этих институтов надо отказаться во имя жизни.

Жизнь же Ницше понимает как торжествующее зло, беззаконие, волю к власти. Именно те стороны жизни, которые отвергает мораль, и являются самыми прекрасными ее сторонами. С наибольшим блеском жизнь выявляет себя в деятельности самых жестоких тиранов и циничных негодяев. Ницше восхищаются игра стихийных сил в человеческой природе, мощь и артистизм таких натур, как Чезаре Борджиа: они не ставили пределов своим желаниям, в них наиболее отчетливо проявилась сущность человека. Похвала злу — самая шокирующая часть наследия Ницше. Полюбить жизнь — значит полюбить зло.

Спросим: почему же жизнь есть зло? И вспомним, что, например, сам Ницше ни с того и ни с сего, совершенно несправедливо болен и несчастен, и никакая наука ему не может помочь. И что при этом его ситуация не отличается принципиально от ситуации любого другого человека: он лишь в силу своей болезни ощущает драму жизни более остро. И у каждого есть тот же выбор: либо проклясть жизнь и отказаться от нее, либо избрать бессознательное существование муравья в человеческом муравейнике. Либо, подобно Ницше, попытаться справиться с жизнью, зная о ее равнодушной жестокости. То есть попытаться быть сомасштабным жизни. Имея это в виду, следует признать, что в словах Ницше есть правда. Привлекательность Ницше для культуры XX в. определяется тем, что он наиболее радикально поставил вопрос о том, что делать человеку в отсутствие Бога и в присутствии смерти.

Пожалуй, сам Ницше отвечает на вопрос одновременно и ясно, и двусмысленно.

Чтобы стать сомасштабным жизни, нужно стать жестоким, как она. Стать жизнью — стать самим собой — уничтожить в себе все, что не есть «я». Разрушить все авторитеты, и чем они дороже, тем ненавистнее. После этой деконструкции от человека остается чистое «я», сверхчеловек. Сверхчеловек — это естественное и логичное следствие смерти бога. В сущности, бог умер еще для Сократа. В христианстве бог превратился в отвлеченную рациональную и этическую схему. Он стал примером для подражания и в инструмент политического принуждения. Небесная кара — просто проекция наказаний, с помощью которых поддерживается социальный порядок. Буржуазная цивилизация прекрасно обходится без всякого бога, но лицемерно и с корыстными целями сохраняет видимость веры и внешние атрибуты культа.

Ницше, в отличие, например, от Шатобриана, вовсе не пытается бога ожить. Напротив, он предлагает сделать выводы из смерти бога.

Нужно покончить не только с церковными ритуалами, но и с авторитетами, с канонами, с иерархией, потому что авторитет любой иерархии заимствуется у божественного творца. За любой ценностью, принимаемой на веру, маячит божественный создатель. Превосходный фрагмент из «Сумерек кумиров», из части, озаглавленной «Набеги несвоевременного», пятый фрагмент — об английской романистке Джордж Элиот.

Они освободились от христианского Бога и полагают, что тем более должны удерживать христианскую мораль: это английская последовательность; мы не будем осуждать за нее моральных самок а la Элиот. В Англии за каждую маленькую эмансипацию от теологии надо снова ужасающим образом восстанавливать свою честь в качестве фанатика морали. Там это штраф, который платят. Для нас, иных людей, дело обстоит иначе. Отрекаясь от христианской веры, выдержишь этим

у себя из-под ног право на христианскую мораль. Последняя отнюдь не понятна сама по себе — нужно постоянно указывать на это наперекор английским тупицам. Христианство есть *система*, сообразованное и цельное *воззрение* на вещи. Если из него выломаешь главное понятие, веру в Бога, то разрушаешь этим также и целое: в руках не остается более ничего необходимого. Христианство предполагает, что человек не знает, не может знать, что для него добро и что зло: он верит в Бога, который один знает это. Христианская мораль есть повеление; ее источник трансцендентен; она находится по ту сторону всякой критики, всякого права на критику; она истинна лишь в том случае, если Бог есть истина, — она держится и падает вместе с верой в Бога. — Если фактически англичане *верят*, будто они знают сами, «интуитивно», что является добрым и злым, если они, следовательно, *полагают*, что им более не нужно христианство как гарантия морали, то *это, в свою очередь, является лишь следствием* господства христианских суждений о ценностях и *выражением* силы и глубины этого господства; так что *источник английской морали забыт*, так что очень условная сторона ее права на существование уже не ощущается более. Для англичанина мораль еще не проблема...

Для «иных людей», как называет их Ницше, не бог, а человек является источником морали, как и всех прочих ценностей. Самое главное следствие смерти бога — обожествление человека, рождение сверхчеловека.

Важно заметить, что в вопросе о сверхчеловечестве часто возникает путаница. Ницше отнюдь не призывает своих читателей уподобиться каким-нибудь злодеям. Он действительно пророчествует о наступлении царства будущего, когда спадут ветхие одежды цивилизации и «будет распознан страшный подлинник *homo natura*» [Зарубежная литература второго тысячелетия, с. 229]. Новый порядок будет соответствовать жизни, а не противоречить ей. Он будет жестоким и страшным. Естественное разделение людей на высших и низших не будет лицемерно скрываться, а будет воплощено в практике господства и рабства. Господствовать будет знатная душа, животное в человеке, белокурая бестия. Несправедливость жизни будет признана и принята как непреложный факт, все попытки ее устранить с помощью социальных реформ будут с презрением отброшены. Этот мир будет страшен, но и прекрасен.

И вот тут нельзя не задать вопрос о том, кто же будет любоваться этим порядком? Очевидно, не бестия. Зверь действует инстинктивно, руководствуется своей природой, не знает добра и зла. Зверь не может смотреть на себя со стороны и оценивать себя эстетически. Для такой оценки нужен «другой» созерцатель. Поэтому не следует думать, что «белокурая бестия» — это человеческий идеал Ницше. Это всего лишь его эстетический идеал, то, на что ему нравилось смотреть. Утопия Ницше связана с представлением о сверхчеловеке, способном *морально жить, освободившись от морали*.

Стоит вообще-то задуматься над этой формулой. Она означает, что мораль — не свод правил, следование которым гарантирует чистую совесть на этом свете и рай на том. Это область решений, за которые никто, кроме нас самих, не несет ответственности. Это область интуиции и творчества.

Сверхчеловек обладает разумом и чувством. Он бесстрашно отдает себе отчет в том, что такое жизнь, и имеет силу тем не менее любить ее. Но сам он не участвует в кровавых играх бестий. У него более утонченное господство и наслаждение. Это интеллектуальная честность, свобода от социальных условностей. Но самое прямое осуществление сверхчеловеческого — это эстетическая деятельность. Сверхчеловек изображается как идеальный художник по преимуществу. От «мира действительности» он отгораживается искусством, как «живой стеной», пишет Ницше в «Рождении трагедии».

Так что неправильно понимать сверхчеловека как какого-нибудь атлета с крошечным мозгом. Такое толкование очень далеко от того, что имел в виду Ницше. Его сверхчеловек больше всего похож на него самого — интеллектуала, знатока древностей, поэта и музыканта. Сверхчеловек — это прежде всего художник. Он окружен миром бестий. Бестии вечно пожирают друг друга. Это ужасное зрелище. Но сверхчеловек способен его вынести, потому что смотрит на него через призму искусства. Страшный лик Медузы Горгоны становится объектом спокойного эстетического созерцания. Жизнь не причиняет больше боли, потому что стала трагедией, драмой, сценическим зрелищем.

Более того. Речь самого Ницше следует, очевидно, воспринимать как сценическую. Как известно, Ницше наговорил множество возмутительных вещей. Падающего толкни. Женщина — вторая ошибка Бога. Он восхваляет войну и насилие, издевается над ценностями гуманизма и социальной справедливости. Но не все у него нужно воспринимать всерьез. И дело не только в том, что он часто просто хочет эпатировать лицемеров и святош. Отношение к его философии должно опосредоваться отношением к его литературе.

Книги Ницше строятся не как академические сочинения. Они разделены на части, взаимное соотношение которых не всегда удастся понять. Некоторые части целиком состоят из стихов. Прозаические части — не последовательное изложение проблем, тезисов и аргументов, а более или менее самостоятельные фрагменты, иногда в несколько страниц, иногда в несколько строк. Такая форма, конечно, ассоциируется с искусством афоризма, с «Афоризмами» Лихтенберга, «Максимами» Ларошфуко и Шамфора. А из современников на него больше всего походил О. Уайльд. Кажется, некоторые из уайльдовских парадоксов мог придумать Ницше, и наоборот.

Но афоризмы Ницше отличаются от обычных. Обычный афоризм — это законченная и доведенная до полной ясности мысль. Ницше же вовсе не стремится сделать мысль ясной. Он все время противоречит сам себе. Он пишет:

«Животное, таящееся в человеке, должно чувствовать себя обожествленным, чтобы оно не терзало само себя, не свирепствовало против себя»; и тут же: «Брюхо служит причиной того, что человеку не так-то легко возомнить себя богом».

Такие противоречия сбивают читателя с толку. Поскольку в книгах Ницше нет изложения теоретических истин, разумнее всего было бы их читать как роман, в котором автор попеременно дает слово разным героям.

Самая очевидная параллель здесь — это, разумеется, полифонический роман Достоевского, как его объясняет Бахтин. В романе сталкиваются различные идеологические позиции, ни одна из которых не тождественна авторской. Каждое слово и каждая истина, высказанная героем, относительны. «Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского. Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания разворачивается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события» [Бахтин, 2002, с. 10].

Но идеологически незавершенный текст легко может стать предметом спекуляций. Один из равноправных голосов, одна из позиций объявляется доминирующей, авторской. Так Достоевского превращают в апологета православия, самодержавия и народности. Положение Ницше оказалось еще более драматическим: его превратили в провозвестника нацизма, идеолога арийства и прочих мерзостей.

Прямо скажем: ничего общего с нацизмом у Ницше нет. За преступления нацистов он ответствен не больше, чем Гете или Бетховен. Нацистская интерпретация Ницше основывается главным образом на книге «Воля к власти». Книга эта представляет собой произвольную (если не сказать бессовестную) компиляцию фрагментов рукописей Ницше. Компиляция была осуществлена после смерти философа его сестрой Элизабет Ферстер-Ницше в соответствии с ее националистическими взглядами. Нет в сочинениях Ницше и никакого антисемитизма. Другое дело, что еврейская тема для него была важной и при этом встроенной в его историософскую концепцию. Евреи были для него создателями христианства и морали, поэтому в истории европейской цивилизации сыграли негативную роль. Оспаривать здесь можно только общий тезис. Более того: если мы в противоположность Ницше будем считать, что христианская мораль есть благо, то из слов Ницше будет следовать, что еврейскому народу он дает самую высокую оценку.

Так что за нацистскую интерпретацию своих идей Ницше не отвечает. Целостность произведения, которое Бахтин определяет как полифоническое, вообще не имеет идеологического характера. Эта целостность располагается

вне политики, религии и философии. Повторю слова Бахтина: «множественность равноправных сознаний с их мирами *сочетается* здесь, сохраняя свою неслиянность, в *единство* некоторого *события*». Это «некоторое событие» есть событие эстетическое. И локализуется оно непосредственно в словесной материи текста. К этой материи надо присмотреться.

Нередко Ницше упрекали в пренебрежении философской формой или в невладении ею, в неумении написать нормальный философский трактат. Даже те книги, в которых Ницше как будто бы четко определяет объект и предмет исследования («Происхождение трагедии», «Генеалогия морали»), нельзя считать в полной мере написанными. Они не завершены и довольно бессвязны.

Похоже, дело не в том, что он не владеет философской формой, а в том, что она ему смешна. Как и филологическая, и историческая. Нет сомнения, он мог бы написать 20 томов истории Греции и, проживи дольше, умереть нобелевским лауреатом, как Теодор Моммзен. Уже безумным он написал Якобу Буркхарду: «Дорогой господин профессор, меня в конце концов в гораздо большей степени устраивало бы быть славным базельским профессором, нежели Богом; но я не осмелился зайти в своем личном эгоизме так далеко, чтобы ради него поступиться сотворением мира».

Он и в самом деле был призван к иному, чем скромная академическая работа.

В. А. Подорога отмечает, что в бумагах Ницше много названий ненаписанных произведений. Те, которые написаны, кажутся предисловиями или послесловиями к еще не написанному. А вместо текста — зияние.

Думаю, что это зияние все-таки заполнено написанной книгой. Это «Так говорил Заратустра». К. А. Свасьян называет ее Библией Ницше, «по отношению к которой все до и после написанные им сочинения должны были котироваться жанром экзегетической литературы». Создавалась она в 1881–1883 гг., в короткие промежутки между приступами болезни, в общем счете — за считанные дни. Книгу эту сам Ницше ощущал как главное свое творение, имеющее совершенно исключительное значение. И никогда, видимо, не сомневался в ней. Не раз он высказывался в том духе, что это лучшее из всего, что было написано на немецком языке, что в области стиля и языка он достиг абсолютной силы. Что сам испытывает трепет в присутствии своей книги. В ней «богине Музыке... вздумалось говорить не тонами, а словами. <...> Мой стиль — танец; игра симметрий всякого рода и в то же время перескоки и высмеивание этих симметрий — вплоть до выбора гласных» (т. 2, с. 770–771). Такое самовосхваление кажется забавным, но высочайшую оценку книге дали читатели, которых невозможно заподозрить в недостатке вкуса: Томас Манн, Хайдеггер, Юнг. Впрочем, были и другие: Лев Толстой воспринял книгу как бред сумасшедшего, не увидел в ней ни одного из тех достоинств, какие в ней видели другие.

Менее всего книга похожа на философский трактат. Это ряд речей, притч и рассуждений Заратустры. Самая заметная из идей, проповедуемых Заратустрой — идея о сверхчеловеке, ради которого нужно преодолеть человека. Человек — это канат, натянутый над бездной, человек — это мост, а не цель. Формальной логике пророк не следует. Он использует язык символов с неопределенным, непредзаданным смыслом. Нередко очень эффектно. «Я — северный ветер для спелых плодов» и т. п.

Многое еще и теряется в переводе. Метафоры вполне могут сохранить и свежесть, и необычность, попав в чужой язык. Но вся сфера звучания, паронимия, словесная игра пропадает. Между тем, для этой книги Ницше все это было чрезвычайно важно. К. А. Свасьян выделяет несколько слоев непереводаемого в «Заратустре». «Бесконечные неологизмы, игра слов, охота за корнесловием, мстительные подоплеку смысловых обертонов, заумь... Звук как провокатор, опрокидывающий семантику в непредсказуемые капризы смысла. Устойчивая осмысленность знака, бесперебойно нарушаемая и дразнимая гримасами звука» [Ницше, т. 2, с. 771].

«В целом, — пишет Свасьян, — едва ли было бы преувеличением сказать, что эта книга должна и может быть не просто прочитана, а исполнена в прочтении, на манер музыкального произведения. Читатель не ошибется, оценивая каждую из 80 глав как своеобразную импровизацию в цифрованном басы заданной темы; довольствоваться здесь литературной мимикрией, скользить по строкам глазами, привыкшими к “конспектированию” (в студенческом смысле слова), и, стало быть, с заложенными ушами, ждать от текста привычной “информации” значило бы проглядеть и прослышать за строками саму книгу. Слова здесь бросаются как игральные кости — не больше: “гремя словами и игральными костями, — предупреждает Заратустра, — дурачу я тех, кто торжественно ждет”» [Там же, с. 772].

Читателю может показаться, что ничего подобного «Заратустре» нет в мировой литературе. Это, разумеется, не так. Прототипами формы «Заратустры» являются проповеди Иисуса, изложенные в Евангелии, тексты пророков, входящие в Библию, священные книги других религий. Предшественниками Ницше можно считать таких визионеров, как Якоб Бёме, Сведенборг, Уильям Блейк. Немало аналогий к «Заратустре» и в современной Ницше литературе.

Трудно не вспомнить здесь Малларме, самую загадочную его поэму — об удачном броске костей, который никогда не упразднит случая. Ницше, как и Малларме — один из основоположников модернизма. Модернизм — просто сказать, художественный язык нашего времени — именно отказывается от рационалистического разделения на смысл и средства его выражения. «Заратустра» — это «сатурналия языка». К. А. Свасьян пишет: «языка не общезначимого, не присмирленного в рефлексии, а сплошь контрабандного, стихийного

и оттого безраздельно тождественного со своей стихией» [Ницше, т. 2, с. 771]. Это, собственно, значит, что книга Ницше не транслирует смысл, а порождает его. Это и есть эстетика модернизма, понимаемого широко. Другая ближайшая параллель к ницшевской сатурналии языка — джойсовский «Улисс». Дж. Джойс тоже стремится довести язык прозы до стиховой плотности. И тоже пронизывает свою книгу бесчисленными пародиями, аллюзиями и цитатами.

Вспоминается и У. Уитмен. В сочинениях рафинированного европейского профессора и простодушного американца много общего. Прежде всего — пророческий библейский тон. Из Библии же — длинные частично ритмизованные стихи.

3

Я слышал, о чем говорили говоруны, их толки о начале и конце,
Я же не говорю ни о начале, ни о конце.

Никогда еще не было таких зачатий, как теперь,
Ни такой юности, ни такой старости, как теперь,
Никогда не будет таких совершенств, как теперь,
Ни такого рая, ни такого ада, как теперь.

Еще, и еще, и еще,
Это вечное стремление вселенной рождать и рождать,
Вечно плодородное движение мира.
Из мрака выходят двое, они так несхожи, но равны:
вечно материя, вечно рост, вечно пол,
Вечно ткань из различий и тождеств, вечно зарождение жизни.
Незачем вдаваться в подробности, и ученые и неучи чувствуют, что все это так.
(Из «Песни о себе»)

48

Я сказал, что душа не больше, чем тело,
И я сказал, что тело не больше, чем душа,
И никто, даже бог, не выше, чем каждый из нас для себя,
И тот, кто идет без любви хоть минуту, на похороны свои он идет,
завернутый в собственный саван...

<...>

И я говорю всем людям: не пытайте о божь,
Даже мне, кому все любопытно, не любопытен бог.
(Не сказать никакими словами, как мало тревожит меня мысль о божь и смерти.)
(Из «Песни о себе»)

Параллель между Уитменом и Ницше отметил Борхес. Уитмен воспитывался в такой же протестантской среде, что и Ницше. Там чтение и комментирование Библии не были прерогативой священника, они были частью повседневного быта. И по содержанию песни травы кое в чем напоминают «Заратустру» при решительном несходстве политических взглядов авторов. Но Уитмен точно так же, как Ницше, воспекает энергию и мощь природы, которая в своем стихийном росте должна породить человека нового мира.

Жизнь, безмерную в страсти, в биении, в силе,
Радостную, созданную чудесным законом для самых свободных деяний,
Человека Новых Времен я пою.

(Из посвящения к «Листьям травы»)

Человек Новых Времен, он же Сверхчеловек, милости просим.

Еще одна параллель к Ницше — это Артюр Рембо. У Рембо обнаруживается такое же самопроизвольное движение образов, смысл которых рождается в контексте, а иногда и вовсе скрыт. Озарение под названием «Утро опьянения»:

О мое богатство! Мой мир красоты! О чудовищные фанфары, от которых я не отпрянул! Волшебная дыба! Ура в честь небывалого дела и чудесного тела и в честь первого раза! Это началось под смех детворы, это и кончится так же. Яд останется в нашей крови даже тогда, когда умолкнут фанфары и снова мы будем во власти былых дисгармоний. А теперь, достойные всех этих пыток, лихорадочно соединим воедино сверхчеловеческое обещание, данное нашему телу и нашей душе, и это безумье! Изящество, знание, насилие! Нам обещано было, что дерево зла и добра закопают во мрак и что изгнано будет тираническое благородство, чтобы мы за собой привели очень чистую нашу любовь. Это началось с отвращения и кончилось беспорядочным бегством всех ароматов, потому что мы не могли ухватиться за вечность.

Смех детей, осторожность рабов, строгость девственниц, ужас лиц и предметов отсюда — благословенны вы все за воспоминанье о ночи бессонной. Началось это с мерзости, кончилось ангелом льда и огня.

Опьяненное бдение свято, хотя бы за маску, которую нам даровало. Метод, мы утверждаем тебя! И не забудем, что ты вчера прославлял всех сверстников наших. Верим в яд. Жизнь умеем свою отдавать целиком, ежедневно.

Наступило время Убийц.

Ницше и Рембо с одинаковым высокомерием отказываются объясняться с читателем. Пифия ведь не снисходит до объяснения пророчеств. Дионисийский дифирамб не подлежит толкованию. Человеку надлежит не сомневаться, а участвовать в дифирамбическом хоре.

К. А. Свасьян говорит, что «Заратустра» «взывает не столько к осмыслению головой, сколько к переживанию в душе, которое единственно и способно сложиться в некий орган восприятия, необходимый для осмысления всех прочих книг Ницше, хотя бы они и слыли, по мнению автора, “комментариями”. Иначе речь идет о книге, ставящей перед читателем странное условие: понимать не ее, а ею» [Ницше, т. 2, 770–771]. В точности то же самое следует сказать об артюровских «Озарениях».

В «Сумерках кумиров» Ницше рассуждает о том, что для существования «эстетического творчества и созерцания необходимо одно физиологическое предусловие — опьянение». Это то же, о чем писал Рембо в письме Полю Демени: «Поэт превращает себя в ясновидца длительным, безмерным и обдуманым приведением в расстройство всех чувств».

Наконец, интересной кажется параллель между Ницше и Лотреамоном.

Лотреамон — одна из французских загадок. Умер в 24 года в 1870 г., написал поэму «Песни Мальдорора», никем из современников не замеченную. Но сюрреалисты сделали Лотреамона предметом культа. Мальдорор, герой поэмы, то проповедует, то богохульствует, то совершает неслыханные преступления. Текст построен из утрированных штампов романтизма. Его настроение и аллегорическая образность некоторых фрагментов очень напоминают «книгу для всех и ни для кого». Мальдорор, по замыслу автора, тоже пророк зла, ниспровергающий всю систему старых ценностей.

Что же касается дальнейшего, то подражателей у «Заратустры» было немалое количество. Самым курьезным из них кажется Горький с его фантастическим птичником, где вместе пасутся арктические гагары и антарктические пингвины («пінгвины»). Есть среди потомков Заратустры и вовсе шарлатаны вроде П. Коэльо.

Книгу «Так говорил Заратустра» следует читать как художественное произведение, а не как философский трактат. Но это значит, что и оценивать ее нужно по соответствующему счету. А счет к художественному произведению ведь гораздо более строгий, чем к философской эссеистике.

Для примера возьмем один из самых известных фрагментов — главу «О старых и молодых бабенках».

«Отчего крадешься ты так робко в сумерках, о Заратустра? И что прячешь ты бережно под своим плащом? Не сокровище ли, подаренное тебе? Или новорожденное дитя твое? Или теперь ты сам идешь по пути воров, ты, друг злых?» —

— Поистине, брат мой! — отвечал Заратустра. — Это — сокровище, подаренное мне: это маленькая истина, что несу я. Но она беспокойна, как малое дитя; и если бы я не зажимал ей рта, она кричала бы во все горло.

Заратустра сообщает, что старуха обратилась к нему, чтобы он сказал ей о женщинах.

И я внял просьбе старушки и так говорил ей:

Все в женщине — загадка, и все в женщине имеет одну разгадку: она называется беременностью.

Мужчина для женщины средство; целью бывает всегда ребенок.

Но что же женщина для мужчины?

Двух вещей хочет настоящий мужчина: опасности и игры. Поэтому хочет он женщины как самой опасной игрушки.

Мужчина должен быть воспитан для войны, а женщина — для отдохновения воина; все остальное — глупость.

Слишком сладких плодов не любит воин. Поэтому любит он женщину; в самой сладкой женщине есть еще горькое.

Лучше мужчины понимает женщина детей, но мужчина больше ребенок, чем женщина.

В настоящем мужчине сокрыто дитя, которое хочет играть. Ну-ка, женщины, найдите дитя в мужчине!

Пусть женщина будет игрушкой, чистой и лучистой, как алмаз, сияющей добродетелями еще не существующего мира.

Пусть луч звезды сияет в вашей любви! Пусть вашей надеждой будет: «о, если бы мне родить сверхчеловека!»

Пусть в вашей любви будет храбрость! Своею любовью должны вы наступать на того, кто внушает вам страх.

Пусть в вашей любви будет ваша честь! Вообще женщина мало понимает в чести. Но пусть будет ваша честь в том, чтобы всегда больше любить, чем быть любимой, и никогда не быть второй.

Пусть мужчина боится женщины, когда она любит: ибо она приносит любую жертву, и всякая другая вещь не имеет для нее цены.

Пусть мужчина боится женщины, когда она ненавидит: ибо мужчина в глубине души только зол, а женщина еще дурна.

Кого ненавидит женщина больше всего? — Так говорило железо магниту: «я ненавижу тебя больше всего, потому что ты притягиваешь, но недостаточно силен, чтобы перетянуть к себе».

Счастье мужчины называется: я хочу. Счастье женщины называется: он хочет.

«Смотри, теперь только стал мир совершенен!» — так думает каждая женщина, когда она повинуется от всей любви.

И повиноваться должна женщина, и найти глубину к своей поверхности. Поверхность — душа женщины, подвижная, бурливая пленка на мелкой воде.

менных поклонниках свирепого философа. Я говорю о нормальных хороших русскоязычных читателях. Для того, чтобы переводной текст хорошо читался, он должен попасть в какой-то готовый стилистический шаблон. Или же переводчик должен такой шаблон создать. В русской традиции не нашлось ни подходящего для Ницше шаблона, ни конгениального переводчика. Русский «Заратустра» звучит невыносимо напыщенно.

Не могу говорить за всех и боюсь показаться ретроградом, но мир, в котором действует и говорит Заратустра — это место, где читателю трудно себя найти. Это место мало совпадает с человеческим опытом и видением. Читать вслух фрагмент из «Заратустры» трудно. Его интонация невозможна: из трех предложений два заканчиваются восклицательным знаком.

Скажем осторожно: Ницше изменяет чувство меры. Толстой говорил, что в каждом пишущем есть писатель и критик, и ночью критик спит. Похоже, когда Ницше писал «Заратустру», критик спал всегда. Толстовский критик — это, собственно, читатель. Ницше не предполагает возможности критического, то есть нормального чтения своих текстов. Ницше не предусматривает читателя, имеющего право на свою оценку, на недоверие, иронию, отстраненность. Право на иронию имеет только сам Ницше. Любая отстраненная позиция заранее дезавуирована.

Вообще-то читателя реально не было. Последнюю, четвертую часть «Заратустры» Ницше опубликовал за свой счет в количестве 40 экземпляров, назначая их исключительно для близких. Раздал из них всего семь.

Читатель для писателя — это необходимый Другой. Когда его нет, то есть прежде всего когда его нет в сознании автора, речь становится монологом. Если она сохраняет черты адресованности, обращенности, то это фиктивный диалог. Таким фиктивным диалогом является, к примеру, брюзжание телезрителя или читателя ленты новостей в «ВКонтакте» по поводу вываливающихся на него глупостей. Такие ассоциации регулярно возникают, когда читаешь некоторые страницы позднего Ницше, где он просто злобствует по поводу того или иного автора, того или иного исторического персонажа, переходя от одного к другому без намека на какую-либо осмысленную связность.

Один из самых известных афоризмов Ницше: «И если ты долго смотришь в бездну, то бездна тоже смотрит в тебя». Я бы добавил: «А если ты разговариваешь с телевизором, то когда-нибудь телевизор заговорит с тобой».

К. А. Свасьян писал, что «эта книга вызывает не столько к осмыслению головой, сколько к переживанию в душе» [Ницше, т. 2, с. 770]. То есть надо как-то совпасть с лирическим героем-автором Заратустры, особым образом настроиться на его волну, начать видеть его глазами и чувствовать его чувствами. Тогда, вероятно, его язык будет не просто понят, как язык Другого, но станет изнутри слышимой речью — моей собственной речью. Очень многим, надо

сказать, это удавалось, причем людям первостепенным — хотя бы уже упомянутым Хайдеггеру, Юнгу, Т. Манну. Возможно, современникам нравились как раз такая абстрактная символичность и приподнятость стиля Ницше. Они создавали сильный контраст с приземленностью натурализма и скромностью реализма XIX в. Но, похоже, вкусы с тех пор переменились.

Ницше больше своего времени как философ, как выразительная фигура, как легенда, как мастер афоризма, в конце концов. Но как поэт он остался в своем времени, хотя именно поэтическое совершенство должно было, видимо, стать обоснованием права на вечность. Стандартная формула «писатель и его время» применительно к Ницше получает особый драматический смысл. Наверное, мало кто из современников так остро ощущал свой конфликт с временем. И при этом Ницше был сильнейшим образом им обусловлен.

Его не слышали, у него не было читателей, он издавал себя за свой счет. Но где и когда, кроме как в тогдашней Европе, он еще мог бы говорить? Где еще отставной профессор на свою скромную пенсию, тяжелобольной, мог бы не только ездить с одного курорта на другой, но работать, покупать книги, писать и публиковаться?

Время Ницше, «викторианский бельэтаж», было спокойным и благополучным. Оно предоставляло совершенно исключительные гарантии представителям среднего класса. Только в этот промежуток между 1871 и 1914 гг., когда Европа жила мирной спокойной жизнью, базельскому профессору могло казаться, что мещанский здравый смысл одолел дионисийскую стихию, что разум навсегда взял верх над разрушительным инстинктом.

ПРИКЛЮЧЕНИЯ ГЕКЛЬБЕРРИ ФИННА (*THE ADVENTURES OF HUCKLEBERRY FINN*, 1884) МАРКА ТВЕНА

Тринадцатая поправка

Тринадцатая поправка к Конституции США была принята в 1865 г.: «В Соединенных Штатах или в каком-либо месте, подчиненном их юрисдикции, не должно существовать ни рабство, ни подневольное услужение, кроме тех случаев, когда это является наказанием за преступление, за которое лицо было надлежащим образом осуждено».

Мысль о том, что рабство или «подневольное услужение» — зло, кажется нам самоочевидной. Между тем на протяжении большей части своей истории человечество считало рабство нормой.

Какими бывают формы рабства? Как люди оправдывают рабство?

Сюжет

Кратко изложите основную событийную канву «Приключений». Подумайте, нет ли в сюжете неувязок и несообразностей.

Какие мотивы в романе имеют литературные или фольклорные истоки? Какова их роль в сюжете?

В каких известных вам произведениях имеются мотивы, возможно, восходящие к «Приключениям Гекльберри Финна»?

Персонажи

Охарактеризуйте главных героев книги. Что затрудняет определение возраста Гека? Сколько лет Геку-герою, и сколько — Геку-рассказчику?

Текст 1

Я УДИРАЮ ОТ ПАПАШИ

Из главы 7

Я взял мешок кукурузной муки и отнес его туда, где был спрятан челнок, раздвинул ветви и спустил в него муку: потом отнес туда же свиную грудинку, потом бутылъ с виски. Я забрал весь сахар и кофе и сколько нашлось пороху и дроби; забрал пыжи, забрал ведро и флягу из тыквы, забрал ковш и жестяную кружку, свою старую пилу, два одеяла, котелок и кофейник. Я унес и удочки,

и спички, и остальные вещи — все, что стоило хотя бы цент. Забрал все дочи-ста. Мне нужен был топор, только другого топора не нашлось, кроме того, что лежал на дровах, а я уж знал, почему его надо оставить на месте. Я вынес ружье, и теперь все было готово.

Я сильно подрыл стену, когда пролезал в дыру и вытаскивал столько вещей. Следы я хорошенько засыпал сверху землей, чтобы не видно было опилок. Потом вставил выпиленный кусок бревна на старое место, подложил под него два камня, а один камень приткнул сбоку, потому что в этом месте бревно было выгнуто и не совсем доходило до земли. Шагов за пять от стены, если не знать, что кусок бревна выпилен, ни за что нельзя было этого заметить, да еще и стена-то задняя — вряд ли кто-нибудь станет там шататься и разглядывать.

До самого челнока я шел по траве, чтобы не оставлять следов. Я постоял на берегу и посмотрел, что делается на реке. Все спокойно. Тогда я взял ружье и зашел поглубже в лес, хотел подстрелить какую-нибудь птицу, а потом увидел дикого поросенка: в здешних местах свиньи быстро дичают, если случайно забегут сюда с какой-нибудь луговой фермы. Я убил этого поросенка и понес его к хибарке.

Я взял топор и взломал дверь, причем постарался изрубить ее посильнее; принес поросенка, подтащил его поближе к столу, перерубил ему шею топором и положил его на землю, чтобы вытекла кровь (я говорю: «на землю», потому что в хибарке не было дощатого пола, а просто земля — твердая, сильно утоптанная). Ну, потом я взял старый мешок, наложил в него больших камней, сколько мог снести, и поволок его от убитого поросенка к дверям, а потом по лесу к реке и бросил в воду; он пошел ко дну и скрылся из виду. Сразу бросалось в глаза, что здесь что-то тащили по земле. Мне очень хотелось, чтобы тут был Том Сойер: я знал, что таким делом он заинтересуется и сумеет придумать что-нибудь почуднее. В такого рода делах никто не сумел бы развернуться лучше Тома Сойера.

Напоследок я вырвал у себя клочок волос, хорошенько намочил топор в крови, прилепил волосы к лезвию и зашвырнул топор в угол. Потом взял поросенка и понес его, завернув в куртку (чтобы не капала кровь), а когда отошел подальше от дома, вниз по течению реки, то бросил поросенка в реку. Тут мне пришла в голову еще одна штука. Я достал из челнока мешок с мукой и старую пилу и отнес их в дом. Я поставил мешок на старое место и прорвал в нем снизу дыру пилой, потому что ножом и вилок у нас не водилось, — отец, когда стряпал, управлялся одним складным ножом. Потом протащил мешок шагов сто по траве и через ивовые кусты к востоку от дома, где было мелкое озеро миль в пять шириной, все заросшее тростником, — уток там тоже под осень бывало очень много. С другой стороны из озера вытекала заболоченная речка или ручей, который тянулся на много миль — не знаю куда, только не впадал

в реку. Мука сеялась всю дорогу, так что получилась тоненькая белая стежка до самого озера. Я еще бросил там папашин точильный камень, чтобы похоже было, будто бы это случайно. Потом завязал дыру в мешке веревочкой, чтобы мука больше не сыпалась, и отнес мешок вместе с пилой обратно в челнок.

Когда почти совсем стемнело, я спустил челнок вниз по реке до такого места, где ивы нависли над водой, и стал ждать, пока взойдет луна. Я привязал его покрепче к иве, потом перекусил малость, а после того улегся на дно выкурить трубочку и обдумать свой план. Думаю себе: они пойдут по следу мешка с камнями до берега, а потом начнут искать мое тело в реке. А там пойдут по мучному следу до озера и по вытекающей из него речке искать преступников, которые убили меня и украли вещи. В реке они ничего искать не станут, кроме моего мертвого тела. Скоро им это надоест, и больше они беспокоиться обо мне не будут. Ну и отлично, а я смогу жить там, где мне захочется. Остров Джексона мне вполне подходит, я этот остров хорошо знаю, и там никогда никого не бывает. А по ночам можно будет переправляться в город: пошатаюсь там и подтибрю, что мне нужно. Остров Джексона — самое для меня подходящее место.

Я здорово устал и не успел опомниться, как уснул. Проснувшись, я не сразу понял, где нахожусь. Я сел и огляделся по сторонам, даже испугался немного. Потом вспомнил. Река казалась очень широкой, во много миль шириной. Луна светила так ярко, что можно было сосчитать все бревна, которые плыли мимо, черные и с виду неподвижные, очень далеко от берега. Кругом стояла мертвая тишина, по всему было видать, что поздно, и пахло по-позднему. Вы понимаете, что я хочу сказать... не знаю, как это выразить словами.

Перевод Нины Дарузес

Вопросы и задания

Сравните историю побега Гека и похищение негра Джима из сарая Сайласа Фелпса, сопоставьте характеры Тома и Гека.

В начале романа Гек отказывается от шести тысяч долларов — своей доли разбойничьего клада, найденного им с Томом в пещере. Свой капитал он уступает судье Тэтчеру за один доллар. Подумайте о психологическом и сюжетном значении этого поступка. Вспомните также о том, что поиски клада — широко распространенный мотив авантюрной литературы. Что в таком случае может означать отказ от клада?

Обычно критики подчеркивают пародийность произведений Марка Твена. Он высмеивает литературные штампы, так же, как условные правила поведения и социальную иерархию. Однако позиция писателя кажется более сложной. При всей его ироничности ясно, что и сказки «1001 ночи», и истории про пиратов и разбойников, и придворные церемонии ему нравились — так же, как нравились Сервантесу рыцарские романы.

ПЛОТ НА МИССИСИПИ

Из главы 12

Как только начало темнеть, мы высунули головы из кустов и поглядели вниз и вверх по реке, а потом на ту сторону, — однако ничего не увидели; тогда Джим снял несколько верхних досок с плота и устроил на нем уютный шалаш, чтобы отсиживаться в жару и в дождь и чтобы вещи не промокли. Джим сделал в шалаше и пол, на фут выше всего остального плота, так что теперь одеяла и прочие пожитки не заливало волной, которую разводили пароходы. Посредине шалаша мы положили слой глины дюймов в шесть или семь толщиной и обвели его бортом, чтобы глина держалась покрепче, — это для того, чтобы разводить огонь в холодную и сырую погоду: в шалаше огня не будет видно. Мы сделали еще запасное весло, потому что те, которые были, всегда могли сломаться о корягу или еще обо что-нибудь. Потом укрепили на плоту короткую палку с развилиной, чтобы вешать на нее наш старый фонарь, — потому что полагалось зажигать фонарь, когда увидишь, что пароход идет вниз по реке и может на тебя наскочить; а для пароходов, которые шли вверх по реке, не надо было зажигать фонарь, разве только если попадешь на то, что называется перекатом, — вода в реке стояла еще высоко, берега там, где пониже, были еще под водой, и пароходы, когда шли вверх по реке, не всегда держались фарватера, а искали, где течение не так сильно.

В эту вторую ночь мы плыли часов семь, а то и восемь, при скорости течения больше четырех миль в час. Мы удили рыбу, разговаривали и время от времени окунались в воду, чтобы разогнать сон. Так хорошо было плыть по широкой тихой реке и, лежа на спине, глядеть на звезды! Нам не хотелось даже громко разговаривать, да и смеялись мы очень редко, и то потихоньку. Погода в общем стояла хорошая, и с нами ровно ничего не случилось — ни в эту ночь, ни на другую, ни на третью.

Каждую ночь мы проплывали мимо городов; некоторые из них стояли высоко на темных берегах, только и видна была блестящая грядка огней — ни одного дома, ничего больше. На пятую ночь мы миновали Сент-Луис, над ним стояло целое зарево. У нас в Санкт-Петербурге говорили, будто в Сент-Луисе живет двадцать, а то и тридцать тысяч человек, но я этому не верил, пока сам не увидел в два часа ночи такое множество огней. Ночь была тихая, из города не доносилось ни звука; все спали.

Каждый вечер, часов около десяти, я вылезал на берег у какой-нибудь деревушки и покупал центов на десять, на пятнадцать муки, копченой грудинки или еще чего-нибудь для еды; а иной раз я захватывал и курицу, которой не сиделось на насесте. Отец всегда говорил: «Если попадется под руку курица,

бери ее, потому что если тебе самому она не нужна, то пригодится кому-нибудь другому, а доброе дело никогда не пропадает», — это такая у него была поговорка. Но я ни разу не видывал, чтобы курица не пригодилась самому папаше.

Утром на рассвете я забирался на кукурузное поле и брал взаймы арбуз, или дыню, или тыкву, или молодую кукурузу, или еще что-нибудь. Папаша всегда говорил, что не грех брать взаймы, если собираешься отдать когда-нибудь; а от вдовы я слышал, что это то же воровство, только по-другому называется, и ни один порядочный человек так не станет делать. Джим сказал, что отчасти прав папаша, а отчасти вдова, так что нам лучше выбросить какие-нибудь два-три предмета из списка и никогда не брать их взаймы — тогда, по его мнению, не грех будет заимствовать при случае все остальное. Мы обсуждали этот вопрос целую ночь напролет, плывя по реке, и все старались решить, от чего нам лучше отказаться — от дынь-канталуп, от арбузов или еще от чего-нибудь? Но к рассвету мы это благополучно уладили и решили отказаться от лесных яблок и финиковых слив. Прежде мы себя чувствовали как-то не совсем хорошо, а теперь нам стало куда легче. Я радовался, что так ловко вышло, потому что лесные яблоки вообще никуда не годятся, а финиковые сливы поспеют еще не скоро — месяца через два, через три.

Время от времени нам удавалось подстрелить утку, которая просыпалась слишком рано утром или отправлялась на ночлег слишком поздно вечером. Вообще говоря, нам жилось очень неплохо.

Перевод Нины Дарузес

Вопросы и задания

Проблема свободы — одна из важнейших в романе. Гек, по сути, беспризорник и бродяга, но он вполне доволен своим положением и жизнью на Миссисипи. Он чувствует себя свободным. Из чего складывается его свобода?

Почему плавание Гека едва ли было бы возможно в какой-нибудь европейской стране вроде Франции или Англии или в России?

Дорожные истории

Дорога, странствие — один из главных культурных символов. Герой мифа или сказки отправляется в путешествие, чтобы найти невесту или вернуть утраченное. На дороге происходят встречи, требующие от героя совершения выбора: оказать помощь попавшему в беду или пройти мимо, оказать учтивость или ответить грубо и т. п. От правильности совершенного героем на дороге выбора зависит успех его миссии. В литературе сохраняются в преобразованном виде все эти сказочно-мифологические мотивы. Путешествие становится приемом для того,

чтобы соединить вместе разные сюжеты, разные истории («Золотой осел» Апулея, «Божественная комедия» Данте, «Дон Кихот» Сервантеса), создать широкую панораму действительности. Значение конечной цели путешествия может при этом ослабляться, дорожные истории и приключения выходят на первый план.

Сюжет путешествия занимает большое место в американском искусстве, будучи созвучным одному из главных американских мифов, представлению о том, что американцы — народ странников, легко отправляющихся в дорогу в поисках лучшего места и лучшей жизни. Именно с американским кинематографом ассоциируется представление о жанре *road movie*, хотя, разумеется, жанр этот представлен и в других кинематографических традициях.

Вспомните известные вам «дорожные истории» в литературе и кино.

В фольклоре и в ранних формах эпоса герой выступает в путь уже «готовым» и для совершения подвигов, и для проявления учтивости, великодушия и доброты. В литературе Нового времени герой становится собой в процессе пути, тождественность героя себе (или его соответствие норме) оказывается не условием успеха путешествия, а его результатом и подлинной целью, оттесняющей на второй план условную цель (обретение сокровища или женитьбу).

Поразмышляйте в этом контексте о романе «Приключения Гекльберри Финна».

Текст 3

МОЛИТВА НЕ ОТ ЧИСТОГО СЕРДЦА

Из главы 31

Я вернулся на плот, сел в шалаш и стал думать. Но так ничего и не придумал. Думал до тех пор, пока всю голову не разломило, и все-таки не нашел никакого способа избавиться от беды. Сколько мы плыли по реке, сколько делали для этих мошенников, и все зря! Так все и пропало задаром, из-за того что у них хватило духу устроить Джиму такую подлость: опять продать его в рабство на всю жизнь за какие-то паршивые сорок долларов, да еще чужим людям!

Я даже подумал, что для Джима было бы в тысячу раз лучше оставаться рабом у себя на родине, где у него есть семья, если уж ему на роду написано быть рабом. Уж не написать ли мне письмо Тому Сойеру? Пускай он скажет мисс Уотсон, где находится Джим. Но скоро я эту мысль оставил, и вот почему: а вдруг она рассердится и не простит ему такую неблагодарность и подлость, что он взял да и убежал от нее, и опять продаст его? А если и не продаст, все равно добра не жди: все будут презирать такого неблагодарного негра — это уж так полагается — и обязательно дадут Джиму почувствовать, какой он подлец и негодяй. А мое-то положение! Всем будет известно, что Гек Финн помог негру освободиться; и если я только увижу кого-нибудь из нашего города,

то, верно, со стыда готов буду сапоги ему лизать. Это уж всегда так бывает: сделает человек подлость, а отвечать за нее не хочет, думает: пока этого никто не знает, так и стыдиться нечего. Вот и со мной так вышло. Чем больше я думал, тем сильнее меня грызла совесть, я чувствовал себя прямо-таки дрянью, последним негодяем и подлецом. И наконец меня осенило: ведь это, думаю, явное дело — рука провидения для того и закатила мне такую оплеуху, чтобы я понял, что на небесах следят за моим поведением, и там уже известно, что я украл негра у бедной старушки, которая ничего плохого мне не сделала. Вот мне и показали, что есть такое всевидящее око, оно не потерпит нечестивого поведения, а мигом положит ему конец. И как только я это понял, ноги у меня подкосились от страха. Ну, я все-таки постарался найти себе какое-нибудь оправдание; думаю: ничему хорошему меня не учили, значит, я уж не так виноват; но что-то твердило мне: «На то есть воскресная школа, почему же ты в нее не ходил? Там бы тебя научили, что если кто поможет негру, то за это будет веки вечные гореть в аду».

Меня просто в дрожь бросило. И я уже совсем было решил: давай попробую помолюсь, чтобы мне сделаться не таким, как сейчас, а хорошим мальчиком, исправиться. И стал на колени. Только молитва не шла у меня с языка. Да и как же иначе? Нечего было и стараться скрыть это от Бога. И от себя самого тоже. Я-то знал, почему у меня язык не поворачивается молиться. Потому что я кривил душой, не по-честному поступал — вот почему. Притворялся, будто хочу исправиться, а в самом главном грехе не покаялся. Вслух говорил, будто я хочу поступить как надо, по совести, будто хочу пойти и написать хозяйке этого негра, где он находится, а в глубине души знал, что все вру, и Бог это тоже знает. Нельзя врать, когда молишься, — это я понял.

Тут я совсем запутался, хуже некуда, и не знал, что мне делать. Наконец придумал одну штуку; говорю себе: «Пойду напишу это самое письмо, а после того посмотрю, смогу ли я молиться». И удивительное дело: в ту же минуту на душе у меня сделалось легко, легче перышка, и все как-то сразу стало ясно. Я взял бумагу, карандаш и написал:

Мисс Уотсон, ваш беглый негр Джим находится здесь, в двух милях от Пайксвилла, у мистера Фелпса; он отдаст Джима, если вы пришлете награду.

Гек Финн.

Мне стало так хорошо, и я почувствовал, что первый раз в жизни очистился от греха и что теперь смогу молиться. Но я все-таки подождал с молитвой, а сначала отложил письмо и долго сидел и думал: вот, думаю, как это хорошо, что так случилось, а то ведь я чуть-чуть не погубил свою душу и не отправился в ад. Потом стал думать дальше. Стал вспоминать про наше путешествие

по реке и все время так и видел перед собой Джима как живого: то днем, то ночью, то при луне, то в грозу, как мы с ним плывем на плоту, и разговариваем, и поем, и смеемся. Но только я почему-то не мог припомнить ничего такого, чтобы настроиться против Джима, а как раз наоборот. То вижу, он стоит вместо меня на вахте, после того как отстоял свою, и не будит меня, чтобы я выспался; то вижу, как он радуется, когда я вернулся на плот во время тумана или когда я опять повстречался с ним на болоте, там, где была кровная вражда; и как он всегда называл меня «голубчиком» и «сынком», и баловал меня, и делал для меня все, что мог, и какой он всегда был добрый; а под конец мне вспомнилось, как я спасал его — рассказывал всем, что у нас на плоту оспа, и как он был за это мне благодарен и говорил, что лучше меня у него нет друга на свете и что теперь я один у него остался друг.

И тут я нечаянно оглянулся и увидел свое письмо. Оно лежало совсем близко. Я взял его и подержал в руке. Меня даже в дрожь бросило, потому что тут надо было раз навсегда решиться, выбрать что-нибудь одно — это я понимал. Я подумал с минутку, даже как будто дышать перестал, и говорю себе: «Ну что ж делать, придется гореть в аду». Взял и разорвал письмо.

Страшно было об этом думать, страшно было говорить такие слова, но я их все-таки сказал. А уж что сказано, то сказано — больше я и не думал о том, чтобы мне исправиться. Просто выкинул все это из головы; так и сказал себе, что буду опять грешить по-старому, — все равно, такая уж моя судьба, раз меня ничему хорошему не учили. И для начала не пожалею трудов — опять выкраду Джима из рабства; а если придумаю еще что-нибудь хуже этого, то и хуже сделаю; раз мне все равно пропадать, то пускай уж недаром.

Перевод Нины Дарузес

Вопросы и задания

Гек не считает серьезным проступком ни ложь, ни воровство, ни участие в жульнических проделках короля и герцога. Помощь Джиму в побеге — один из немногих его поступков, которые современному читателю кажутся по-настоящему благородными. Не странно ли, что именно этот поступок вызывает у него муки совести?

Действие романа происходит в 1840-е гг., когда до законодательной отмены рабства на всей территории США было еще далеко. Опубликован роман был почти через 20 лет после окончания гражданской войны. Можно ли считать однозначным отношение Марка Твена к вопросам расового равноправия и положения негров? Обратите внимание на то, как в романе изображены негры. Изображает ли Марк Твен негров за работой? Как относятся к Джиму на плантации Сайласа Фелпса?

N-word

Создавая свой роман, Марк Твен широко использовал просторечие, вульгаризмы, негритянский сленг. Многие современники были шокированы, они полагали, что книги, написанные языком уличного мальчишки, нельзя рекомендовать для чтения юным джентльменам и леди. Более чем через столетие «Приключения Гекльберри Финна» вновь стали предметом споров. На рубеже XX и XXI вв. автора обвиняют в расистских стереотипах. Но особенное негодование вызывает многократное употребление на страницах книги слова «ниггер». Это слово, представляющее собой искаженное *negro*, негр, всегда в США имело презрительный оттенок, при этом было чрезвычайно распространенным. К концу XX в. слово это было признано совершенно нетерпимым, для многих американцев, и не только чернокожих, оно заключает в себе квинтэссенцию расизма. На письме оно обычно заменяется сочетанием *N-word*. Использование этого слова в речи белых американцев стало причиной множества скандалов и судебных исков. При этом стоит заметить, что в речи афроамериканцев это слово вовсе не ощущается как оскорбительное и используется очень часто.

На протяжении 2000–2010-х гг. было подано несколько требований об исключении романа Марка Твена из списка обязательного школьного чтения. Наконец, в 2011 г. профессор Алан Гриббен опубликовал политкорректную версию «Гекльберри Финна». Не мудрствуя лукаво, профессор просто везде заменил слово *nigger* на слово *slave*.

Вероятно, отечественный читатель воспримет все это как курьез, как издевательство над классикой и над здравым смыслом. Вопрос, однако, не так прост, как кажется на первый взгляд.

Текст 4

ЖУЛИКИ И ПРОСТАКИ

Происшествие в Арканзасе

Из главы 21

Однажды утром, когда мы были уже в самой глубине штата Арканзас, впереди, в излучине реки, вдруг показался какой-то захудалый городишко. Не доезжая до него трех четвертей мили, мы спрятали плот в устье какой-то речки, так густо обросшей кипарисами, что она походила больше на туннель. Все мы, кроме Джима, сели в лодку и отправились в город — поглядеть, нельзя ли тут дать представление.

Нам здорово повезло: нынче днем в городе должен был выступить цирк, и из деревень уже начал съезжаться народ — верхом и на дребезжащих повозках. Цирк должен был уехать к вечеру, так что наше представление пришлось

кстати и могло иметь успех. Герцог снял залу суда, и мы пошли расклеивать афиши. Вот что на них было напечатано:

ВОЗРОЖДЕНИЕ ШЕКСПИРА!!!
ИЗУМИТЕЛЬНОЕ ЗРЕЛИЩЕ!
ТОЛЬКО ОДИН СПЕКТАКЛЬ!
ЗНАМЕНИТЫЕ ТРАГИКИ
Давид Гаррик Младший из театра Друри Лейн в Лондоне
и Эдмунд Кин Старший
из Королевского театра, Уайтчепел, Пуддинг Лэйн, Пиккадилли, Лондон
и из Королевских театров в Европе в своем непревзойденном
ШЕКСПИРОВСКОМ СПЕКТАКЛЕ
под названием
СЦЕНА НА БАЛКОНЕ
из
«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТЫ»!!!
Ромео — мистер Гаррик.
Джульетта — мистер Кин.
Участствует вся труппа!
Новые костюмы, новые декорации, новая постановка!
А также
захватывающий, неподражаемый и повергающий в ужас
ПОЕДИНОК НА МЕЧАХ
из
«РИЧАРДА III»!!!
Ричард III — мистер Гаррик.
Ричмонд — мистер Кин.
А также
(по просьбе публики)
БЕССМЕРТНЫЙ МОНОЛОГ
ГАМЛЕТА!!!
в исполнении
ЗНАМЕНИТОГО КИНА!
Выдержал 300 представлений в Париже!
Только один спектакль!
По случаю отъезда на гастроли в Европу!
Вход — 25 центов; для детей и прислуги — 10 центов

Мы пошли шататься по городу. Почти все лавки и дома здесь были старые, рассохшиеся и испокон веку некрашенные; все это едва держалось от ветхости.

Дома стояли точно на ходулях, фута на три, на четыре от земли, чтобы река не затопила, когда разольется. При домах были и садики, только в них ничего не росло, кроме дурмана и подсолнуха, да на кучах золы валялись рваные сапоги и башмаки, битые бутылки, тряпье и помятые ржавые жестянки. Заборы, сколоченные из разнокалиберных досок, набитых как попало одна на другую, покривились в разные стороны, и калитки в них держались всего на одной петле — да и та была кожаная. Кое-где они были даже выбелены — видно, в давние времена, может, еще при Колумбе, как сказал герцог. Обыкновенно в садах рылись свиньи, а хозяева их оттуда выгоняли.

Перевод Нины Дарузес

Вопросы и задания

Чем кончилось дело? Вспомните другие проделки короля и герцога. Укажите фольклорно-мифологические истоки и литературные параллели к их образам. Почему Марку Твену было важно, чтобы эти два мошенника выдавали себя за аристократов?

Жулик — необходимое дополнение к провинциальному простаку. Америка «Приключений Гекльберри Финна» не похожа ни на Америку больших городов, ни на Америку Дикого Запада и фронта. Это глубокая провинция. Охарактеризуйте ее: какова ее жизнь, каковы развлечения и занятия ее жителей. Вспомните другие известные вам произведения, действие которых происходит в провинции (Гоголь и др.). Есть ли сходные черты в разных «провинциальных текстах»? Какие типы провинциалов, встречающиеся в произведениях других авторов, можно найти в «Приключениях Гекльберри Финна»? Что специфично для образа американской провинции в романе Марка Твена? Какую роль в создании этого образа играют сцены насилия? В какой мере в романе сказывается ностальгия автора по давно прошедшим временам?

Трикстер

Найдите в доступных источниках материалы по теме «трикстер» (в энциклопедии «Мифы народов мира» в статье «Культурный герой»). Какое место занимает трикстер в мифологической картине мира? Как он связан с культурным героем? Какие персонажи мировой литературы восходят к трикстеру? Перечитайте в работе М. М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» раздел 6 «Функции плута, шута, дурака в романе».

Типы вроде короля и герцога в самом деле бродили по американской провинции, мороча олухов. Но в роман Марка Твена они явились не столько из актуальной современности, сколько из глубины литературной традиции. Плут, пройдоха, хитрец — персонаж неисчислимого множества произведений литературы и фольклора с древнейших времен. Вариации его разнообразны, нередко

герой-плут наделяется обаятельными чертами: артистизмом, умом, остроумием. Он может иметь мужественный облик «разбойника», даже «благородного разбойника», который, однако, предпочитает добиваться успеха не силой, но хитростью и ловкостью.

Бахтин указывает на непричастность плута к быту, то есть к привычному повседневному порядку жизни. Плут действует не по правилам, его мир располагается за чертой закона, это преступный мир, обычно в самом прямом юридическом смысле. В законопослушном мире по эту сторону черты он действует как провокатор, подталкивает к нарушению запретов, позволяет делать то, что делать нельзя. Рушатся авторитеты, разоблачается мнимая значительность официальной жизни, мудрецы оказываются дураками, солидные граждане — мошенниками и сластолюбцами. Плут делает ставку на худшие качества человеческой природы и редко ошибается. Плотовской сюжет обычно строится как кумулятивный ряд однотипных эпизодов, в которых плут снова и снова добивается успеха и уходит от наказания. Его жертвы, однажды обманутые, предполагают, что в следующий раз плут будет действовать по прежней схеме, и снова попадают впросак: медведь выбирает корешки, ожидая, что мужик опять посеет репу, а мужик посеял рожь.

В сюжете плут может занимать центральное положение (как Остап Бендер в романах Ильфа и Петрова) или выступать в роли спутника, друга или друга-врага главного героя — простака. Простак может по собственной инициативе обращаться к плуту за помощью (так Петруша Гринев обращается к Пугачеву), может быть вынужден терпеть его общество по тем или иным причинам. Плут искушает простака, соблазняет его легкими путями достижения цели с помощью подлости и обмана, испытывает его человечность. Разумеется, если простак поддастся на провокацию, он не только не получит желаемого, но потеряет и то, что у него есть.

Однако обычно плут в итоге терпит поражение: он осмеивается, подвергается побоям, изгоняется или физически уничтожается. В иных случаях обнаруживается относительность противопоставления плута и плотовского мира миру «нормальному». Благородный разбойник может оказаться графом и жениться на богатой наследнице. Остап Бендер, напротив, признает, что графа Монте-Кристо из него не получилось, и намерен переквалифицироваться в управдома. Это означает, что «быт», то есть обыкновенный мир, основан именно на плутовстве, Остап в нем лишний не потому, что он плут, а потому, что он артист и поэт.

Подумайте, какое место в традиции плутовской литературы занимают «Приключения Гекльберри Финна». Как в образе самого Гека сочетаются черты плута и простака?

ГЕК-РАССКАЗЧИК

Грэнджерфорды берут меня к себе

Из главы 17

Холодная кукурузная лепешка, холодная солонина, свежее масло, пахта-ные — вот чем они меня угощали внизу, и ничего вкуснее я никогда в жизни не едал. Бак, его мама и все остальные курили коротенькие трубочки, кроме двух молодых девушек и негритянки, которая ушла. Все курили и разговаривали, а я ел и тоже разговаривал. Обе девушки сидели, завернувшись в одеяла, с распущенными волосами. Все они меня расспрашивали, а я им рассказывал, как мы с папашей и со всем семейством жили на маленькой ферме в самой глуши Арканзаса и как сестра Мэри Энн убежала из дому и вышла замуж и больше мы про нее ничего не слыхали, а Билл поехал ее разыскивать и тоже пропал без вести, а Том и Морт умерли, и больше никого не осталось, кроме нас с отцом, и он так и сошел на нет от забот и горя, а после его смерти собрал какие остались пожитки, потому что ферма была не наша, и отправился вверх по реке палубным пассажиром, а потом свалился в реку с парохода; вот каким образом я попал сюда. Они мне сказали тогда, что я могу у них жить, сколько захочу. После этого начало светать, и все разошлись по своим спальням, и я тоже пошел спать вместе с Баком; а когда проснулся поутру, то — поди ж ты! — совсем позабыл, как меня зовут. Я лежал около часа и все припоминал, а когда Бак проснулся, я спросил:

— Ты умеешь писать, Бак?

Перевод Нины Дарузес

Вопросы и задания

Вспомните другие истории, которые рассказывает Гек по ходу действия. Что между ними общего? Обратите внимание, что истории, которые Гек рассказывает Заячьей Губе, выбиваются из свойственной ему стилистики.

Почему Гек всякий раз рассказывает новую историю и называет себя новым именем?

Как соотносятся правда и вымысел, правдоподобие и фантастика в рассказах Гека-персонажа и в рассказе Гека, обращенном к читателю? В каких случаях Гек преувеличивает? Нельзя ли предположить, что он также может и что-то скрывать?

В начале книги Гек рассуждает о доме вдовы Дуглас: «Еда была, в общем, неплохая; одно только плохо — что каждая вещь сварена сама по себе. То ли дело куча всяких огрызков и объедков! Бывало, перемешаешь их хорошенько, они пропитаются соком и проскакивают не в пример легче». В некотором смысле эти слова могут быть ключом к характеристике стиля романа. Игра в разбойников в начале книги воспроизводит

мотивы «Дон Кихота» и «1001 ночи». Исторические и библейские рассказы Гека, монолог Гамлета и сцена на балконе в интерпретации герцога представляют собой издевательскую перелицовку сакральных текстов. Пародийны сочинения бедной Эммилены Грэнджерфорд. Литературное происхождение можно обнаружить и в сюжетах о трех бандитах на «Вальтере Скотте», о кровной вражде Грэнджерфордов и Шепердсонов, о проделках короля и герцога. Все это еще сочетается с традицией американской «дикий юмористики». В русском переводе XIII глава получила название «Честная пожива с “Вальтера Скотта”». Марк Твен явно поживился не только у Вальтера Скотта. В романе упоминается еще старый пароход «Лалла Рук». Как вся эта густая литературность сочетается с простодушием рассказа Гека?

Какие жанры и какие стили перемешаны в рассказе Гека?

Создавая роман, Марк Твен тщательно работал над речью героев, используя для этого целый ряд американских диалектов. В особенности диалектными чертами характеризуется речь негра Джима. В переводе Джим, однако, говорит на почти литературном языке. Подумайте, правильно ли это.

Хемингуэю приписывают слова о том, что вся американская литература вышла из «Гекльберри Финна». Разумеется, это такое же преувеличение, как то, что вся русская литература вышла из гоголевской «Шинели». И все же стоит подумать, что в литературе США «вышло» из книги Марка Твена.

Текст 6

АВТОР И ГЕРОЙ

Грэнджерфорды берут меня к себе
Из главы 17

Семья была очень хорошая, и дом тоже был очень хороший. Я еще никогда не видал в деревне такого хорошего дома с такой приличной обстановкой. Парадная дверь запиралась не на железный засов и не на деревянный с кожаным ремешком, а надо было повертывать медную шишку, все равно как в городских домах. В гостиной не стояло ни одной кровати, ничего похожего на кровать, а ведь даже в городе во многих гостиных стоят кровати. Камин был большой, выложенный внизу кирпичами; а чтобы кирпичи были всегда чистые, их поливали водой и терли другим кирпичом; и иногда их покрывали на городской манер слоем красной краски, которая называется «испанская коричневая». Таган был медный и такой большой, что и бревно выдержал бы. Посредине каминной доски стояли часы под стеклом, и на нижней половине стекла был нарисован город с кружком вместо солнца, и видно было, как за стеклом ходит маятник. Приятно было слушать, как они тикают: а иногда в дом заходил бродячий часовщик, чинил их и приводил в порядок, и тогда

они били раз двести подряд, пока не выбьются из сил. Хозяева не отдали бы этих часов ни за какие деньги.

Справа и слева от часов стояло по большому заморскому попугаю из чего-то вроде мела и самой пестрой раскраски. Рядом с одним попугаем стояла глиняная кошка, а рядом с другим — глиняная собака, и если их нажать, они пищали; только рот у них не раскрывался и морда была все такая же равнодушная. Они пищали снизу. Сзади всех этих штучек были засунуты два больших развернутых веера из крыльев дикого индюка. На столе посреди комнаты стояла большая корзина с целой грудой яблок, апельсинов, персиков и винограда, гораздо красивей и румяней настоящих, только видно было, что они ненастоящие, потому что местами они облупились и под краской белел гипс или мел — из чего там они были сделаны.

Стол был покрыт красивой клеенкой с нарисованным красной и синей краской орлом и каймой вокруг. Мне сказали, что эту клеенку привезли из самой Филадельфии. По всем четырем углам стола ровными стопками были разложены книги. Одна из них была большая семейная Библия с картинками; другая — «Путь паломника»: про одного человека, который бросил свою семью, только там не говорилось, почему. Я много раз за нее принимался в разное время. Написано было интересно, только не очень понятно. Еще там были «Дары дружбы» со всякими интересными рассказиками и стихами, только стихов я не читал. Еще были «Речи» Генри Клея и «Домашний лечебник» доктора Ганна; из него можно было узнать, что надо делать, если кто-нибудь заболел или умрет. Был еще молитвенник и разные другие книжки. А еще там стояли красивые плетеные стулья, совсем крепкие — не то чтобы какие-нибудь продавленные или дырявые, вроде старой корзинки.

На стенах у них висели картины — больше всего Вашингтоны, да Лафайеты, да всякие битвы, да шотландская королева Мария Стюарт, а одна картина называлась «Подписание Декларации». Были еще такие картинки, которые у них назывались «пастель»; это одна из дочерей сама нарисовала, когда ей было пятнадцать лет; теперь она уже умерла. Таких картинок я еще нигде не видел — уж очень они были черные. На одной была нарисована женщина в узком черном платье, туго подпоясанная под мышками, с рукавами вроде капустных кочанов и в большой черной шляпе вроде совка с черной вуалью, а из-под платья видны были тоненькие белые ножки в черных, узеньких, как долото, туфельках, с черными тесемками крест-накрест. Она стояла под плакучей ивой, задумчиво опираясь правым локтем на могильный памятник, а в левой руке держала белый платок и сумочку, и под картинкой было написано: «Ах, неужели я больше тебя не увижу?!» На другой — молодая девушка с волосами, зачесанными на макушку, и с гребнем в прическе, большим, как спинка стула, плакала в платок, держа на ладони мертвую птичку лапками вверх, а под картинкой было

написано: «Ах, я никогда больше не услышу твоего веселого щебетанья!» Была и такая картинка, где молодая девица стояла у окна, глядя на луну, а по щекам у нее текли слезы; в одной руке она держала распечатанный конверт с черной печатью, другой рукой прижимала к губам медальон на цепочке, а под картинкой было написано: «Ах, неужели тебя больше нет?! Да, увы, тебя больше нет!» Картинки были хорошие, но мне они как-то не очень нравились, потому что если, бывало, взгрустнется немножко, и от них делалось еще хуже. Все очень жалели, что эта девочка умерла, потому что у нее была начата еще не одна такая картинка, и уже по готовым картинкам всякому было видно, как потеряли ее родные. А по-моему, с ее характером ей, наверное, куда веселей на кладбище. Перед болезнью она начала еще одну картинку — говорят, самую лучшую — и днем и ночью только о том и молилась, чтобы не умереть, пока не кончит ее, но ей не повезло: так и умерла — не кончила.

На этой картинке молодая женщина в длинном белом платье собиралась броситься с моста; волосы у нее были распущены, она глядела на луну, по щекам у нее текли слезы; две руки она сложила на груди, две протянула перед собой, а еще две простирала к луне. Художница хотела сначала посмотреть, что будет лучше, а потом стереть лишние руки, только, как я уже говорил, она умерла, прежде чем успела на чем-нибудь окончательно остановиться, а родные повесили эту картинку у нее над кроватью и в день ее рождения всегда убирали цветами. А в другое время картинку задегивали маленькой занавесочкой. У молодой женщины на этой картинке было довольно приятное лицо, только рук уж очень много, и от этого она, по-моему, смахивала на паука.

Когда эта девочка была еще жива, она завела себе альбом и наклеивала туда из «Пресвитерианской газеты» объявления о похоронах, заметки о несчастных случаях и долготерпеливых страдальцах и сама сочиняла про них стихи. Стихи были очень хорошие. Вот что она написала про одного мальчика по имени Стивен Даулинг Ботс, который упал в колодец и утонул:

ОДА НА КОНЧИНУ СТИВЕНА ДАУЛИНГА БОТСА

Хворал ли юный Стивен,
И умер ли он от хвори?
И рыдали ль друзья и родные,
Не помня себя от горя?
Ах, Стивена Даулинга Ботса
Конец ожидал иной!
Хоть плач родных раздается —
Не хворь тому виной.
Не свинкой его раздуло,
И сыпью не корь покрыла —

Нет, вовсе не корь и не свинка
Несчастливого Ботса сгубила.
Неразделенной любовью
Не был бедняжка сражен;
Объевшись сырой морковью,
От колик не умер он.
К судьбе несчастного Ботса
Склоните печальный слух.
Свалившись на дно колодца,
Взлетел к небесам его дух.
Достали его, откачали,
Но уже поздно было:
Туда, где нет печали,
Душа его воспарила.

Если Эммелина Грэнджерфорд умела писать такие стихи, когда ей не было еще четырнадцати лет, то что бы могло из нее получиться со временем! Бак говорил, что сочинять стихи для нее было плевое дело. Она даже ни на минуту не задумывалась. Бывало, придумает одну строчку, а если не может подобрать к ней рифму, то зачеркнет, напишет новую строчку и жарит дальше. Она особенно не разбиралась и с удовольствием писала стихи о чем угодно, лишь бы это было что-нибудь грустное. Стоило кому-нибудь умереть, будь это мужчина, женщина или ребенок, покойник еще и остыть не успеет, а она уж тут как тут со своими стихами. Она называла их «данью покойному». Соседи говорили, что первым являлся доктор, потом Эммелина, а потом уже гробовщик; один только раз гробовщик опередил Эммелину, и то она задержалась из-за рифмы к фамилии покойного, а звали его Уистлер. От этого удара она так и не могла оправиться, все чахла да чахла и прожила после этого недолго. Бедняжка, сколько раз я заходил к ней в комнату! И когда ее картинки расстраивали мне нервы и я начинал на нее сердиться, то доставал ее старенький альбом и читал.

Мне вся эта семья нравилась, и покойники, и живые, и я вовсе не хотел ни с кем из них ссориться. Когда бедная Эммелина была жива, она сочиняла стихи всем покойникам, и казалось несправедливым, что никто не напишет стихов для нее теперь, когда она умерла: я попробовал сочинить хоть один стишок, только у меня ничего не вышло.

Комнату Эммелины всегда чистенько убирали, и все вещи были расставлены так, как ей нравилось при жизни, и никто никогда там не спал.

Старушка сама наводила порядок в комнате, хотя у них было много негров, часто сидела там с шитьем и Библию тоже почти всегда читала там.

Так вот, я уже рассказывал про гостиную; на окнах там висели красивые занавески, белые, с картинками: замки, сплошь оббитые плющом, и стада на водное. Там стояло еще старенькое пианино, набитое, по-моему, жестяными сковородками, и для меня первое удовольствие было слушать, как дочки поют «Расстались мы» или играют на нем «Битву под Прагой». Стены во всех комнатах были оштукатурены, на полу почти везде лежали ковры, а снаружи весь дом был выбелен. Он был в два флигеля, а между флигелями были настланы полы и сделана крыша, так что иногда там накрывали стол в середине дня, и место это было самое уютное и прохладное. Ничего не могло быть лучше! Да еще стряпали у них очень вкусно, и еды подавались целые горы!

Перевод Нины Дарузес

Вопросы и задания

Как в этом фрагменте сочетаются восхищение Гека и ирония автора?

Геку нравилась вся семья Грэнджерфордов, и покойники, и живые. Похоже на то, что ему вообще все по душе: и его отец, пьяница и негодяй, и жулики король и герцог. Во всяком случае, интерес они вызывают у него больший, чем негодование. Обнаружив шайку гангстеров на борту разбитого «Вальтера Скотта», Гек организует их спасение: «Я подумал, как это страшно, даже для убийц, очутиться в таком безвыходном положении. Думаю: почем знать, может, я и сам когда-нибудь буду бандитом, — небось мне такая штука тоже не понравится! И потому я сказал Джиму:

— Как только увидим огонек, то сейчас же и причалим к берегу, повыше или пониже шагов на сто, в таком месте, где можно будет хорошенько спрятать тебя вместе с лодкой, а потом я придумаю что-нибудь: пойду искать людей — пускай заберут эту шайку и спасут их всех, чтобы можно было повесить потом, когда придет их время».

Как в целом в романе соотносятся позиции автора и героя?

Марк Твен (Mark Twain, 1835–1910)

Почти во всех отношениях Марк Твен кажется противоположностью Генри Джеймса.

Настоящее имя писателя — Сэмюэл Ленгорн Клеменс. Его детство прошло в городе Ганнибал в штате Миссури, на Миссисипи; в книгах о Томе Сойере и Гекльберри Финне Ганнибал стал Сент-Питерсбергом. В 12 лет Марк Твен начинает работать, а в 18 покидает дом. После нескольких лет, в течение которых он работал наборщиком и занимался самообразованием в разных городах Востока и Среднего Запада, он оказывается в Новом Орлеане, получает патент лоцмана и водит суда по Миссисипи, пока из-за гражданской войны судоходство на реке не пришло в упадок. Он записывается в ополчение южан-конфедератов,

вскоре дезертирует, отправляется на Запад, где работает шахтером на серебряных рудниках Невады, а затем редактирует газету и пишет юмористические мелочи для разных изданий.

Бессмысленно искать в ранних рассказах сатиру или вообще какое-то содержание. Преимущественно это небылицы, *tall tales*, фольклорный жанр, которому свойственны грандиозные преувеличения. В «Приключениях Гекльберри Финна» их тоже немало. В день третьего представления «Королевского жирафа» обыватели собираются проучить мошенников: «Я стоял в дверях вместе с герцогом и заметил, что у каждого из зрителей оттопыривается карман или под полой что-нибудь спрятано; я сразу понял, что это не какая-нибудь парфюмерия, а совсем даже наоборот. Несло тухлыми яйцами, как будто их тут были сотни, и гнилой капустой; и если только я знаю, как пахнет дохлая кошка, — а я за себя ручаюсь, — то их пронесли мимо меня шестьдесят четыре штуки». Юмор *tall tales* довольно грубый, порой жутковатый, с оторванными ногами, руками и головами. Таковы были вкусы читателей.

В 1863 г. Клеменс впервые использует псевдоним «Марк Твен». В 1864-м он перебирается в Сан-Франциско, крупнейший тогда культурный центр Западного побережья. В 1865 г. он опубликовал рассказ «Знаменитая скачущая лягушка из Калавераса», принесший ему большой успех. Фольклорные рассказы получили блестящую литературную форму; Марк Твен завоевал читателя. С этого времени его литературная карьера стремительно идет в гору. Он пишет юмористические рассказы, дневник путешествия в Европу и на Ближний Восток «Простак за границей» (1869), повести и романы «Приключения Тома Сойера» (1876), «Принц и нищий» (1881), «Приключения Гекльберри Финна» (1884), «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (1889) и др.

Ему по-прежнему не сиделось на месте. Став знаменитостью, Марк Твен объездил весь мир, для собственного удовольствия или выступая с лекциями — он был замечательным оратором и рассказчиком. Очень скоро и в США, и за рубежом Марк Твен стал восприниматься как символическая фигура, в его произведениях видели прямое литературное выражение того, что иногда называют «американской невинностью», — простодушия, идеализма, изобретательности и практичности. Он руководствовался здравым смыслом, не доверял церкви и прочим институтам, авторитет которых основан на традиции, и верил в демократию, научный прогресс и парапсихологию.

Марк Твен был, в общем, простым человеком. Интеллектуалу вроде Генри Джеймса он должен был казаться варваром. Он писал размашисто и небрежно, не вдаваясь в психологические тонкости, думая не о совершенстве стиля, а об успехе и пользе. Сама биография Марка Твена — это скорее биография обыкновенного американца, нежели писателя европейского типа.

Литература принесла ему большие деньги. Он вкладывал их в изобретения, в книжный бизнес, но довольно неудачно. От банкротства его спас финансист Генри Роджерс, ставший благодаря Твену меценатом и филантропом.

В последние годы жизни Марк Твен часто страдал депрессией, вызванной проблемами со здоровьем и смертью близких. Его поздние произведения и высказывания свидетельствуют о разочаровании в человеческой природе, в демократии и в принципах американской внешней политики.

СТРАННАЯ ИСТОРИЯ ДОКТОРА ДЖЕКИЛА И МИСТЕРА ХАЙДА (*STRANGE CASE OF DR JEKYLL AND MR HYDE*, 1885) РОБЕРТА ЛЬЮИСА СТИВЕНСОНА

Детская литература

Что такое детская литература? Что делает литературу детской или взрослой? Почему иногда книги, написанные для взрослых, становятся детскими? Почему некоторые книги, прочитанные в детстве, перечитываются потом? Чем отличается детское чтение от взрослого?

Доктор Джекил — человек, очарованный злом. Едва ли его можно назвать редким исключением из человеческого рода, иначе бы не появилось столько романов и фильмов о разного рода ужасах, а истории маньяков и серийных убийц не привлекали бы такого внимания. Почему зло влечет? Думаете ли вы, что злой человек внешне отличается от доброго?

Сюжет

Кратко изложите основную событийную канву «Странной истории». Вспомните произведения, в которых появляются двойники. Попробуйте классифицировать типы двойников по тому или иному принципу. Подумайте, что отличает «Странную историю» от других подобных историй.

Персонажи

Охарактеризуйте главных героев (Джекил, Хайд, мистер Аттерсон, Ричард Энфилд, доктор Лэньон).

Текст 1

ПРЕВОСХОДНОЕ ПРАВИЛО

— И вы не наводили справок... о доме с дверью? — осведомился мистер Аттерсон.

— Нет. На мой взгляд, это было бы непорядочным. Я терпеть не могу расспросов: в наведении справок есть какой-то привкус судного дня. Задать вопрос — это словно столкнуть камень с горы: вы сидите себе спокойно на ее вершине, а камень катится вниз, увлекает за собой другие камни; какой-нибудь безобидный старикашка, которого у вас и в мыслях не было, копается у себя

в садике, и все это обрушивается на него, а семье приходится менять фамилию. Нет, сэр, у меня твердое правило: чем подозрительнее выглядит дело, тем меньше я задаю вопросов.

— Превосходное правило, — согласился нотариус.

— Однако я занялся наблюдением за этим зданием, — продолжал мистер Энфилд. — Собственно говоря, его нельзя назвать жилым домом. Других дверей в нем нет, а этой, да и то лишь изредка, пользуется только наш молодчик. Во двор выходят три окна, но они расположены на втором этаже, а на первом этаже окон нет вовсе; окна эти всегда закрыты, но стекло в них протерто. Из трубы довольно часто идет дым, следовательно, в доме все-таки кто-то живет. Впрочем, подобное свидетельство нельзя считать неопровержимым, так как дома тут стоят столь тесно, что трудно сказать, где кончается одно здание и начинается другое.

Некоторое время друзья шли молча. Первым заговорил мистер Аттерсон.

— Энфилд, — сказал он, — это ваше правило превосходно.

— Да, я и сам так считаю, — ответил Энфилд.

— Тем не менее, — продолжал нотариус, — мне все-таки хотелось бы задать вам один вопрос. Я хочу спросить, как звали человека, который наступил на упавшего ребенка.

— Что же, — сказал мистер Энфилд, — не вижу причины, почему я должен это скрывать. Его фамилия Хайд.

Перевод Ирины Гуровой

Вопросы и задания

Стивенсон называет дружбу Аттерсона и Энфилда странной. На самом ли деле она вам кажется таковой? Что сближает между собой двух этих людей?

Обратите внимание, что все главные герои повести так или иначе выступают в роли рассказчиков.

Вспомните другие произведения, в которых рассказ ведется то с одной, то с другой точки зрения.

Какому принципу подчинено чередование точек зрения в «Странной истории»? При желании можете уточнить свои представления о понятиях «точка зрения» и «композиция», обратившись к работе Б. Успенского «Поэтика композиции».

Какое отношение к действию и к содержанию повести имеет эпиграф?

Храните нерушимость этих уз:

С ветрами, с вереском незыблем наш союз.

Вдали от родины мы знаем, что для нас

Цветет на севере душистый дрок сейчас.

*(It's ill to loose the bands that God decreed to bind;
Still will we be the children of the heather and the wind.
Far away from home, O it's still for you and me
That the broom is blowing bonnie in the north countrie.)*

Соответствует ли повесть канонам литературы ужасов?

Не лезть в чужие дела — хороший принцип, это одно из условий существования городской цивилизации. Всегда ли надо следовать этому принципу?

Текст 2

ИСЧЕРПЫВАЮЩИЕ ОБЪЯСНЕНИЯ ГЕНРИ ДЖЕКИЛА

Я родился в году 18... наследником большого состояния; кроме того, я был наделен немалыми талантами, трудолюбив от природы, высоко ставил уважение умных и благородных людей и, казалось, мог не сомневаться, что меня ждет славное и блестящее будущее. Худшим же из моих недостатков было всего лишь нетерпеливое стремление к удовольствиям, которое для многих служит источником счастья; однако я не мог примирить эти наклонности с моим настойчивым желанием держать голову высоко и представляться окружающим человеком серьезным и почтенным. Поэтому я начал скрывать свои развлечения, и к тому времени, когда я достиг зрелости и мог здраво оценить пройденный мною путь и мое положение в обществе, двойная жизнь давно уже стала для меня привычной. Немало людей гордо выставляли бы напоказ те отклонения со стези добродетели, в которых я был повинен, но я, поставив перед собой высокие идеалы, испытывал мучительный, почти болезненный стыд и всячески скрывал свои вовсе не столь уж предосудительные удовольствия.

Таким образом, я стал тем, чем стал, не из-за своих довольно безобидных недостатков, а из-за бескомпромиссности моих лучших стремлений; те области добра и зла, которые сливаются в противоречиво двойственную природу человека, в моей душе были разделены гораздо более резко и глубоко, чем они разделяются в душах подавляющего большинства людей. Та же причина заставляла меня упорно и настойчиво размышлять над тем суровым законом жизни, который лежит в основе религии и является самым обильным источником человеческого горя.

Но, несмотря на мое постоянное притворство, я не был лицемером: обе стороны моей натуры составляли подлинную мою сущность — я был самым собой и когда, отбросив сдержанность, предавался распутству, и когда при свете дня усердно трудился на ниве знания или старался облегчить чужие страдания и несчастья. Направление же моих ученых занятий, тяготевших к области

мистического и трансцендентного, в конце концов повлияло и пролило яркий свет на эту вечную войну двух начал, которую я ощущал в себе.

Таким образом, с каждым днем обе стороны моей духовной сущности — нравственная и интеллектуальная — все больше приближали меня к открытию истины, частичное овладение которой обрекло меня на столь ужасную гибель; я понял, что человек на самом деле не един, но двоичен. Я говорю «двоичен» потому, что мне не дано было узнать больше. Но другие пойдут моим путем, превзойдут меня в тех же изысканиях, и я беру на себя смелость предсказать, что в конце концов человек окажется всего лишь общиной, состоящей из многообразных, несхожих и независимых друг от друга сочленов. Я же благодаря своему образу жизни мог продвигаться в одном и только в одном направлении.

В своей личности абсолютную и изначальную двойственность человека я обнаружил в сфере нравственности. Наблюдая в себе соперничество двух противоположных натур, я понял, что назвать каждую из них своей я могу только потому, что и та и другая равно составляют меня; еще задолго до того, как мои научные изыскания открыли передо мной практическую возможность такого чуда, я с наслаждением, точно заветной мечте, предавался мыслям о полном разделении этих двух элементов. Если бы только, говорил я себе, их можно было расселить в отдельные тела, жизнь освободилась бы от всего, что делает ее невыносимой; дурной близнец пошел бы своим путем, свободный от высоких стремлений и угрызений совести добродетельного двойника, а тот мог бы спокойно и неуклонно идти своей благой стезей, творя добро согласно своим наклонностям и не опасаясь более позора и кары, которые прежде мог бы навлечь на него соседствовавший с ним носитель зла. Это насильственное соединение в одном пучке двух столь различных прутьев, эта непрерывная борьба двух враждующих близнецов в истерзанной утробе души были извечным проклятием человечества. Но как же их разъединить?

Вот куда уже привели меня мои размышления, когда, как я упоминал, на лабораторном столе забрезжил путеводный свет. Я начал осознавать глубже, чем кто-либо осознавал это прежде, всю зыбкую нематериальность, всю облачную бесплотность столь неизменного на вид тела, в которое мы облечены. Я обнаружил, что некоторые вещества обладают свойством колебать и преобразовать эту мышечную оболочку, как ветер, играющий с занавесками в беседке.

Перевод Ирины Гуровой

Вопросы и задания

Мрачный корпус лаборатории доктора Джекила выходит на нарядную оживленную улочку, а нарядный фасад его дома — на заброшенную площадь. Что это может значить?

Как доктор Джекил объясняет мотивы, заставившие его работать над созданием эликсира?

Какие «уклонения со стези добродетели» мог скрывать доктор? Каким порокам мог он предаваться в образе Хайда? Почему автор пишет об этом так неявно? Обратите внимание на поведение Хайда в сцене, когда он приходит за своим препаратом к Лэньону.

Часто не понимают, что фантастическая литература — это литература не о том, что возможно, а о том, что есть. Объясните принцип перевоплощения доктора Джекила в мистера Хайда, его химический и психологический аспекты.

Почему автор так настойчиво подчеркивает, что облик мистера Хайда вызывает необъяснимое отвращение у окружающих? Как сам доктор относится к человеческому воплощению своей «темной половины»? Почему Джекил утрачивает контроль над Хайдом?

Доктор Джекил, Лэньон, сэр Дэнверс Кэрю изображены как лучшие представители Викторианской эпохи. Что было для викторианцев предметом восхищения, а что — источником страха?

Доктор Джекил сравнивает Хайда, набросившегося на сэра Кэрю, с ребенком, ломающим игрушку. Он сообщает о том, что Хайд «с обезьяньей злобой» устраивал ему всяческие гадости: «писал моим почерком гнусные кощунства на полях моих книг, жег мои письма, уничтожил портрет моего отца, и только страх смерти удерживал его от того, чтобы навлечь на себя гибель, лишь бы я погиб вместе с ним».

Какой могла бы быть фрейдистская интерпретация повести Стивенсона?

Джек-потрошитель

Осенью 1888 г. Лондон был потрясен серией страшных убийств в Уайтчепеле. Это был тогда самый неблагополучный район Лондона, населенный ирландцами, бежавшими от картофельного голода в середине века, и евреями из Восточной Европы. Жертвами были старые уродливые проститутки. Убийца, который так и не был найден, получил прозвище Джек-потрошитель и стал самым знаменитым серийным убийцей в истории. Едва ли причиной была омерзительная жестокость убийств и едва ли в британской уголовной хронике они были первыми в своем роде. Едва ли дело было в том, что убийства и расследование подробно освещались прессой. Газеты пишут о том, что хотят читать читатели. Феномен Джека-потрошителя был создан бурной истерической реакцией общества. Полиция получила сотни писем, написанных от лица Джека. Сразу появилось множество версий, в соответствии с которыми убийца принадлежал к числу респектабельных жителей Лондона или даже к высшим кругам. Место действия вызывало страх, ненависть и презрение. Жертвами были те, кто казался воплощением зла, грязи и порока. Слишком многие слишком легко могли представить себя на месте Потрошителя.

Фрейдизм

Зигмунд Фрейд (1856–1939), австрийский психиатр, занимаясь лечением неврозов, установил, что их источником являются подавленные подсознательные влечения. Всяческие разрушительные и саморазрушительные инстинкты органически присущи человеку и открыто проявляются в поведении ребенка. Фрейд, таким образом, демистифицировал детство. Ребенок вовсе не ангел, а чрезвычайно агрессивное и опасное существо. Взрослея, ребенок усваивает социальные нормы и забывает о своих инстинктах. Но они не исчезают, а уходят в подсознание и оттуда скрытно управляют всей жизнью человека. Нормальным механизмом является сублимация, когда психическая энергия индивида направляется в социально приемлемое русло. Тогда человек реализует себя, делая успешную карьеру, занимаясь спортом, в конце концов, искусством. Если же механизм сублимации дает сбой, мы имеем невроз.

Фрейд, скорее всего, ощущал себя обыкновенным ученым и врачом и хотел быть уважаемым. Общий пафос его деятельности состоял в утверждении нормы, в подчинении психической жизни рациональному началу. Так что его цели вовсе не противоречили целям деятельности институтов буржуазного общества. Эти институты основаны на представлении о том, что природа вообще, и человеческая природа в частности, опасна и разрушительна, и предполагают ограничение, дисциплину, запрещение свободных проявлений природы.

Собственно, Фрейд пытался дать научное обоснование цивилизации, но при этом нарушил запрет молчания и совершил то, чего не собирался совершать: разрушил образ буржуазного человека как разумного и ответственного субъекта, способного себя контролировать.

При необходимости следует самостоятельно уточнить содержание идей Фрейда, обратившись к соответствующей литературе. Многие, к сожалению, думают, что все учение Фрейда сводится к эдипову комплексу и что фрейдизм видит свою задачу в том, чтобы обнаружить этот комплекс в любом литературном сюжете. Многих также раздражает, что психоанализ рассматривает художественное произведение точно так же, как любое другое высказывание пациента, то есть вне его эстетической специфики. Между тем, самым ценным в наследии Фрейда является, по-видимому, система анализа, выявляющего работу механизмов вытеснения и переноса и других уловок бессознательного. Психоанализ акцентирует скорее сложность и многосмысленность высказывания, а не то, что любое высказывание выражает какой-то наперед известный тривиальный смысл.

По-видимому, не всегда учитывается исторический контекст возникновения теории Фрейда.

Рассказчик в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени» упоминает вскользь и без всякого смущения, что лишился невинности с помощью одной из своих кузин.

По-видимому, инцест, семейное насилие и иные табуированные действия были более или менее в порядке вещей в условиях замкнутости и кастовости викторианского среднего класса и строгих ограничений, налагавшихся на сексуальную жизнь буржуазной моралью. А ненависть к отцам имела своим основанием жесткую патриархальную педагогику.

Вопросы и задания

Прокомментируйте рассуждение доктора Джекила о том, что, возможно, «в конце концов человек окажется всего лишь общиной, состоящей из многообразных, несхожих и независимых друг от друга сочленов».

Доктор Джекил — наследник большого состояния. Каковы были его стимулы для занятий наукой? Насколько они типичны?

XIX в. — время выдающихся научных достижений, а также время, когда научные открытия быстро становятся основой для технических изобретений. Складывается своеобразный культ науки: наука дает естественные объяснения того, что прежде казалось чудесным, и как будто бы обещает чудесное разрешение всех проблем человечества. Популярность науки велика, но весьма влиятельными являются и всякого рода паранаучные теории вроде спиритизма или чтения мыслей на расстоянии. Сам образ ученого мистифицируется в романтическом духе («безумный гений» или «мрачный гений»).

Сравните изображение работы ученого (врача) в «Странной истории» и в других известных вам произведениях сходной тематики (Ибсен, Уэллс, Шоу, Конан Дойл, Чехов, Булгаков). Какие отличия обусловлены культурно-исторической спецификой, какие — особенностями жанра?

Роберт Льюис Стивенсон (Robert Louis Stevenson, 1850–1894)

Стивенсон родился в Шотландии, в Эдинбурге, в семье, принадлежавшей к среднему классу. Изучал в Эдинбургском университете естественные науки, затем право. Биография Стивенсона, написанная Ричардом Олдингтоном, называется «Портрет бунтаря». Биографы пишут и о давлении, которое Льюис испытывал со стороны консервативного отца, и о попытках противостояния этому давлению. Начиная как журналист, первое художественное произведение (новелла «Ночлег Франсуа Вийона») опубликовал в 1877 г. В 1876 г. вместе с приятелем совершил путешествие на байдарках по рекам и каналам Бельгии и Франции, во время которого познакомился со своей будущей женой — художницей-любительницей, разведенной американкой с двумя детьми, старше его на десять лет. Страдая туберкулезом, Стивенсон много путешествовал в поисках подходящего климата, умер на Самоа. Самые известные его произведения, помимо «Острова сокровищ» (1882) и «Странной истории», — романы «Похищенный», «Черная стрела», «Владелец Баллантрэ» и стихотворения.

Остров Стивенсона

В романе «Остров сокровищ» есть эпизод, когда Джим Хокинс возвращается в блокауз после самовольной отлучки, во время которой он совершил свой главный подвиг: в одиночку захватил «Испаньолу» и перевел ее на новую стоянку. Пираты лишились корабля, своего главного козыря. Хокинс возвращается в блокауз, удивляется, что его товарищи не выставили караул, перелезает через частокол. Он решает в темноте пробраться на свое место, спотыкается о чьи-то ноги, и в этот момент всех будит крик попугая капитана Сильвера «Пиастры! Пиастры!» Джим оказывается в плену у пиратов.

Это эпизод, очень характерный для Стивенсона, типичная авантюра. Персонаж думает, что находится в известном для себя положении. На самом деле его положение совсем другое. Этот поворот является прямым следствием его отваги и безрассудства. Безнадежное положение, однако, скрывает возможность избавления, о которой персонаж не подозревает, но она-то и реализуется благодаря безрассудству и отваге героя, а также благодаря тому, что Сильвер задумал новое предательство: ищет случая предать своих товарищей-пиратов.

По той же схеме развивается весь сюжет «Острова сокровищ», да и других книг Стивенсона. Их достоинство — в остроте сюжетных поворотов, в точности, с которой автор приводит своего героя к благополучной развязке, исчерпывая все возможности для авантур, которые предоставляет материал. При этом Стивенсон поверхностен и неподробен в изображении бытового, исторического, географического фона. Так, оказавшись в блокаузе, который много лет простоял заброшенным, команда Смоллетта находит его вполне пригодным для использования. Между тем в тропическом климате блокауз был бы за несколько лет поглощен окружающими джунглями. Стивенсон на такие мелочи не обращал внимания, он считал, что цель искусства — развлечение.

Однако не бывает развлечения без «послания», и оно в «Острове сокровищ» есть.

По поводу произведений Стивенсона часто говорят, что их суть — отрицание норм буржуазно-викторианской цивилизации («противодействие духовной инерции, потребность самостоятельности, бунт против нравственного шаблона и бытовой условности» [Урнов, с. 8]). Видимо, отношения Стивенсона с викторианским миром были более сложными, хотя кое в чем формулировка верна.

Действительно, можно видеть в «Острове сокровищ» отрицание норм буржуазного мира, противодействие духовной инерции, бунт против нравственного шаблона и бытовой условности. Но это отрицание воплощает вовсе не Джим Хокинс, который заканчивает свою историю словами о том, что теперь его ничем не заманишь на этот проклятый остров, и не дурак и болтун сквайр Трелони, и не капитан Смоллетт, которому противна самая мысль о том, чтобы отправиться на поиски пиратского клада. Вся эта сила отрицания воплощена в одном лишь дол-

говязом Джоне Сильвере. Одноногий повар-оборотень, жестокий и многократный убийца демонстрирует нравственную нешаблонность, то есть свободу от морали. Опасный мир вне закона оказывается, однако, эстетически привлекательным для скромного юнга Джима Хокинса. К Джиму стоит присмотреться повнимательнее.

В авантюрную жизнь вне законов и правил он вовлечен как будто против собственной воли. Между тем легко видеть, что на самом деле он сам провоцирует авантюры. Ничего не началось бы без него, и ничто не происходит без его участия. Мир Сильвера его бесконечно влечет. И Сильвер прав, говоря, что они с Джимом одного поля ягоды.

По дороге к острову Джим, развесив уши, слушает пиратские байки Сильвера, а Смоллет отправляет его драить медные части. Легко понять, кто из двух капитанов привлекательнее для Джима. Сильвер — воплощение его мечты о самом себе, «проекция» простодушного юнга.

Позиция автора в «Острове сокровищ» — это позиция умного и ироничного доктора Ливси, который прекрасно знает, из чего сделан человек, и иронически предостерегает своих пациентов от них самих. Он говорит Билли Бонсу: «Если вы не перестанете пьянствовать, вы скоро избавите мир от одного из самых гнусных мерзавцев. <...> Если вы сейчас же не спрячете этот нож в карман, клянусь вам честью, что вы будете болтаться на виселице после первой же сессии нашего разъездного суда» (пер. Н. К. Чуковского).

Наконец, блистательное развертывание сюжета означает следующее: всякий раз при новом повороте интриги герой узнает свое истинное положение все более точно. Значит, он все лучше узнает и себя, ведь это положение создано по его инициативе. Погружаясь в себя, Джим узнает, что он устроен точно так же, как Сильвер, что зло для него почти так же привлекательно, как добро. Само зло не есть что-то привнесенное в человека, от чего можно избавиться. Зло — это и есть человек, по крайней мере, неотъемлемая его часть.

Сюжет «Острова сокровищ» связан с выяснением героем собственного лица. Завершение сюжета — восстановление порядка и изживание хаоса. Финал успокаивающий и примиряющий. Сюжет сродни лекарской терапии. Ливси снижает своим пациентам артериальное давление, пуская им кровь. Стивенсон пугает, чтобы уберечь и спасти. Позиция его охранительная и цивилизующая. Пусть Сильвер романтичнее, но ходить в море лучше на судах, которыми командует капитан Смоллетт.

РАССКАЗЫ О ШЕРЛОКЕ ХОЛМСЕ (1887–1927)

АРТУРА КОНАН ДОЙЛА

Искусная мысль

Вспомните, какие логические операции обозначаются терминами «индукция» и «дедукция». Приведите примеры дедуктивных и индуктивных умозаключений. Можно ли мыслить нелогично?

Текст 1

ДЕДУКТИВНЫЙ МЕТОД

Этюд в багровых тонах (*A Study in Scarlet*, 1887)

— Видите ли, у меня довольно редкая профессия. Пожалуй, я единственный в своем роде. Я сыщик-консультант, если только вы представляете себе, что это такое. В Лондоне множество сыщиков, и государственных, и частных. Когда эти молодцы заходят в тупик, они бросаются ко мне, и мне удается направить их по верному следу. Они знакомят меня со всеми обстоятельствами дела, и, хорошо зная историю криминалистики, я почти всегда могу указать им, где ошибка. Все злодеяния имеют большое фамильное сходство, и если подробности целой тысячи дел вы знаете как свои пять пальцев, странно было бы не разгадать тысячу первое. Лестрейд — очень известный сыщик. Но недавно он не сумел разобраться в одном деле о подлоге и пришел ко мне.

— А другие?

— Чаще всего их посылают ко мне частные агентства. Все это люди, попавшие в беду и жаждущие совета. Я выслушиваю их истории, они выслушивают мое толкование, и я кладу в карман гонорар.

— Неужели вы хотите сказать, — не вытерпел я, — что, не выходя из комнаты, вы можете распутать клубок, над которым тщетно бьются те, кому все подробности известны лучше, чем вам?

— Именно. У меня есть своего рода интуиция. Правда, время от времени попадаетесь какое-нибудь дело посложнее. Ну, тогда приходится немножко побе-

гать, чтобы кое-что увидеть своими глазами. Понимаете, у меня есть специальные знания, которые я применяю в каждом конкретном случае, они удивительно облегчают дело. Правила дедукции, изложенные мной в статье, о которой вы отозвались так презрительно, просто бесценны для моей практической работы. Наблюдательность — моя вторая натура. Вы, кажется, удивились, когда при первой встрече я сказал, что вы приехали из Афганистана?

Перевод Натальи Треновой

Вопросы и задания

Что имеет в виду Холмс, называя свой метод дедуктивным? Вполне ли корректно такое наименование?

Что такое интуиция?

Текст 2

РАССПРОСЫ И РАЗДУМЬЯ

Человек с рассеченной губой (*The Man with the Twisted Lip*, 1891)

(Холмс расследует дело об исчезновении Невилла Сен-Клера. Он предполагает, что Сен-Клер мертв, но миссис Сен-Клер получает письмо от мужа.)

— «Дорогая, не волнуйся. Все кончится хорошо. Произошла ошибка, на исправление которой требуется некоторое время. Жди терпеливо. Невилл»... Написано карандашом на листке, вырванном из блокнота. Гм! Отправлено сегодня из Гревзенда человеком, у которого большой палец чем-то выпачкан. Ха! Если не ошибаюсь, человек, заклеивавший конверт, жует табак... Вы убеждены, сударыня, что это почерк вашего мужа?

— Убеждена. Это письмо написал Невилл.

— Оно отправлено сегодня из Гревзенда. Что ж, миссис Сент-Клер, тучи рассеиваются, хотя я не могу сказать, что опасность уже миновала.

— Однако он жив, мистер Холмс!

— Если только это не ловкая подделка, чтобы направить нас на ложный след. Кольцо, в конце концов, ничего не доказывает. Кольцо могли отнять у него.

— Но это его, его, его почерк!

— Хорошо. Но что, если письмо написано в понедельник, а послано только сегодня?

— Это возможно.

— А за этот срок многое могло произойти.

— О, не отнимайте у меня моей радости, мистер Холмс! Я знаю, что с ним ничего не случилось. Мы с ним настолько близки, что я непременно почувствовала бы, если бы он попал в настоящую беду. За день до того, как он исчез, он порезал себе нечаянно палец. Я была в столовой, он — в спальне, и я сразу побежала к нему, чувствуя, что с ним случилась беда. Неужели вы думаете, что я не знала бы о его смерти, если даже такой пустяк способен повлиять на меня!

— Я человек опытный и знаю, что женское непосредственное чутье может быть иногда ценнее всяких логических выводов. И это письмо, конечно, служит важным указанием, что вы правы. Однако, если мистер Сент-Клер жив, если он может писать вам письма, отчего же он не с вами?

— Не знаю. И представить себе не могу.

— В понедельник, уезжая, он ни о чем вас не предупреждал?

— Нет.

— И вы очень удивились, увидев его на Суондем-лейн?

— Очень.

— Окно было открыто?

— Да.

— Он мог бы окликнуть вас из окна?

— Да.

— Между тем, насколько я понял, у него вырвалось только бессвязное восклицание?

— Да.

— Вы подумали, что он зовет вас на помощь?

— Да. Он махнул мне руками.

— Но, быть может, он вскрикнул от неожиданности. Он мог всплеснуть руками от изумления, что видит вас.

— Возможно.

— И вам показалось, что его оттащили от окна?

— Он исчез так внезапно...

— Он мог просто отскочить от окна. Вы никого больше не видели в комнате?

— Никого. Но ведь этот отвратительный нищий сам признался, что Невилл был там. А лаокар стоял внизу, у лестницы.

— Совершенно верно. Насколько вы могли разглядеть, ваш муж был одет, как всегда?

— Но на нем не было ни воротничка, ни галстука. Я отчетливо видела его голую шею.

— Он когда-нибудь говорил с вами о Суондем-лейн?

— Никогда.

— А вы никогда не замечали каких-нибудь признаков, указывающих на то, что он курит опий?

— Никогда.

— Благодарю вас, миссис Сент-Клер. Это основные пункты, о которых я хотел знать все. Теперь мы поужинаем и пойдем отдохнуть, так как весьма возможно, что завтра нам предстоит много хлопот.

В наше распоряжение была предоставлена просторная удобная комната с двумя кроватями, и я сразу улегся, так как ночные похождения утомили меня. Но Шерлок Холмс, когда у него была какая-нибудь нерешенная задача, мог не спать по целым суткам и даже неделям, обдумывая ее, сопоставляя факты, рассматривая ее с разных точек зрения до тех пор, пока ему не удавалось либо разрешить ее, либо убедиться, что он находится на ложном пути. Я скоро понял, что он готовится просидеть без сна всю ночь. Он снял пиджак и жилет, надел синий просторный халат и принялся собирать в одну кучу подушки с кровати, с кушетки и с кресел. Из этих подушек он соорудил себе нечто вроде восточного дивана и взгромоздился на него, поджав ноги и положив перед собой пачку табаку и коробок спичек. При тусклом свете лампы я видел, как он сидит там в облаках голубого дыма со старой трубкой во рту, рассеянно устремив глаза в потолок, безмолвный, неподвижный, и свет озаряет резкие орлиные черты его лица.

Перевод Марины Чуковской, Николая Чуковского

Вопросы и задания

Вспомните другие подобные эпизоды из произведений Конан Дойла. На что направлены расспросы Холмса, как они организованы? Расспросив миссис Сен-Клэр, Холмс погружается в раздумья. О чем он размышляет? Чем отличается метод Холмса от метода обычного сыщика?

Как объясняется поразительная наблюдательность Холмса, который находит важные улики там, где до него ничего не обнаружил целый полк полицейских?

Детектив

Основоположником детектива обычно называют не А. Конан Дойла, а Эдгара По («Убийства на улице Морг», 1841, «Тайна Мари Роже», 1842, «Похищенное письмо», 1844) или Гофмана («Мадемуазель де Скюдери», 1818). Следует, однако, заметить, что в первом рассказе По убийца — орангутан, в новелле Гофмана — маньяк. Классический детектив тяготеет к изображению преступлений на более тривиальной почве алчности, ревности, мести, политических интриг. К этой магистральной линии принадлежит основная часть произведений Конан Дойла

о Шерлоке Холмсе, тогда как у По — лишь один рассказ, «Похищенное письмо»; «Тайна Мари Роже» слишком сильно отклоняется от обычной сюжетной схемы детектива.

С другой стороны, герой детектива имеет фольклорное происхождение: обычные персонажи фольклора — мудрец, точно описывающий облик царского коня, которого он никогда не видел, или мудрая дева, разгадывающие загадки. Практически все элементы детективного сюжета присутствуют в трагедии Софокла «Эдип-царь»: допросы, очные ставки, случайные открытия. Гамлет тоже ведет личное расследование смерти отца. Хитроумные сюжеты с детективными элементами (например, ложно обвиненный герой, отказывающийся отвечать на вопросы) есть у Вальтера Скотта и его последователей.

Все, из чего состоит классический детектив, имеет литературную и фольклорную предысторию, но кристаллизовалось в жанр лишь к концу XIX в. (применимость термина «жанр» для данного случая оспаривается).

В рамках детективной литературы выделяют несколько разновидностей или поджанров («крутой», «полицейский», «юридический», «уютный», детектив запертой комнаты и др.). Особые формы детектива возникают на границах с другими жанрами (триллер, фантастика, исторический роман, шпионский роман и др.). Неоднократно предпринимались попытки описать структуру или поэтику детектива, более или менее удачные и более или менее профессиональные. Однако на практике любые нормативные правила могут нарушаться. Так, уже у Конан Дойла есть ряд произведений, в которых преступления как такового нет вообще. Согласно одному из правил, повествование не должно вестись с позиции преступника, это правило было нарушено Агатой Кристи в «Убийстве Роджера Экройда». Многие полагают, что читатель или зритель не должен знать, «кто это сделал», но фильмы о лейтенанте Коломбо начинаются именно с изображения сцены убийства.

Возможно, главным свойством детектива как художественной формы является его «серийность». Можно предположить, что индивидуальные свойства того или иного произведения детективного жанра для большинства читателей имеют меньшую значимость, чем родовые черты, делающие детектив детективом. В силу этого все элементы множества «детективные произведения» могут быть взаимозаменяемы. Серийность должна в данном случае ассоциироваться не с частями единой истории (например, фильма «Место встречи изменить нельзя»), а с серийным производством. В каждом произведении, в романе, новелле или фильме детективная история начинается и заканчивается заново, но это одна и та же история. Место встречи изменить можно: встреча сыщика и преступника происходит в разных обстоятельствах, но это одна и та же встреча, на сцене — неизменный состав участников.

Соответственно, очень часто произведения детективного жанра, написанные разными авторами, издаются сериями с однотипным дизайном. Но в особенности серийность проявляется в циклах с одним главным героем. Там повторяются реплики, жесты, описания внешности и жилища. Совершаются ритуальные действия: Холмс должен посетовать на скуку, патер Браун — ни к селу ни к городу произнести благочестивую сентенцию, Ниро Вульф — заняться своими орхидеями.

Ритуализованный мир детективной прозы был точным отражением мира ее читателей. Стереотипности содержания детективной новеллы соответствует стереотипность ситуации чтения. Эта ситуация включает точно определенное расположение читаемого текста — газетный подвал или соответствующий раздел журнала, более или менее точно определенное место, предназначенное для чтения, — как правило, кресло у камина. Время чтения определено периодичностью издания и дневным распорядком дня, обычно это часы вечернего досуга. Текст или публикуемая его часть должны быть такого объема, чтобы их можно было прочесть за час-полтора.

Вопреки мнению Вэл Макдермид, детектив появился не вследствие регламентации судебного процесса, предполагающей состязательность сторон и предъявление доказательств; правильнее сказать, что и детектив, и судебный процесс в современной форме были порождены одними и теми же обстоятельствами.

Читатель детектива — человек, ведущий городской образ жизни, принадлежащий к среднему классу. Он располагает соответствующими средствами и досугом. Он не слишком образован: даже обычный большой роман для него слишком сложен. Тем не менее, в своих вкусах он ориентируется на высокие образцы. Об этом свидетельствуют аристократические привычки Холмса и то, что, закончив очередное дело, он отправляется не в мюзик-холл, а в оперу. Иными словами, читатель Конан Дойла — продукт викторианского общества, джентльмен в тогдашнем понимании этого слова.

Текст 3

ПОРЯДОК В БЕСПОРЯДКЕ

Обряд дома Месгрейвов (*The Adventure of Musgrave Ritual*, 1893)

Действие рассказов о Шерлоке Холмсе часто начинается и заканчивается в квартире на Бейкер-стрит. Какие мотивы обычно присутствуют в описании квартиры? Найдите и приведите примеры. Как соотносятся внешнее пространство за стенами квартиры на Бейкер-стрит и внутреннее пространство? Дом — один из главных культурных мифов Англии. Какие элементы включает этот миф? Когда и при каких обстоятельствах он складывается? Прокомментируйте фрагмент.

В характере моего друга Холмса меня часто поражала одна странная особенность: хотя в своей умственной работе он был точнейшим и аккуратнейшим из людей, а его одежда всегда отличалась не только опрятностью, но даже изысканностью, во всем остальном это было самое беспорядочное существо в мире, и его привычки могли свести с ума любого человека, живущего с ним под одной крышей.

Не то чтобы я сам был безупречен в этом отношении. Сумбурная работа в Афганистане, еще усилившая мое врожденное пристрастие к кочевой жизни, сделала меня более безалаберным, чем это позволительно для врача. Но все же моя неаккуратность имеет известные границы, и когда я вижу, что человек держит свои сигары в ведерке для угля, табак — в носке персидской туфли, а письма, которые ждут ответа, прикалывает перочинным ножом к деревянной доске над камином, мне, право же, начинает казаться, будто я образец всех добродетелей. Кроме того, я всегда считал, что стрельба из пистолета, бесспорно, относится к такого рода развлечениям, которыми можно заниматься только под открытым небом. Поэтому, когда у Холмса появлялась охота стрелять и он, усевшись в кресло с револьвером и патронташем, начинал украшать противоположную стену патриотическим вензелем «V. R.», выводя его при помощи пуля, я особенно остро чувствовал, что это занятие отнюдь не улучшает ни воздух, ни внешний вид нашей квартиры.

Комнаты наши вечно были полны странных предметов, связанных с химией или с какой-нибудь уголовщиной, и эти реликвии постоянно оказывались в самых неожиданных местах, например, в масленке, а то и в еще менее подходящем месте. Однако больше всего мучили меня бумаги Холмса. Он терпеть не мог уничтожать документы, особенно если они были связаны с делами, в которых он когда-либо принимал участие, но вот разобрать свои бумаги и привести их в порядок — на это у него хватало мужества не чаще одного или двух раз в год. Где-то в своих бессвязных записках я, кажется, уже говорил, что приливы кипучей энергии, которые помогали Холмсу в замечательных расследованиях, прославивших его имя, сменялись у него периодами безразличия, полного упадка сил. И тогда он по целым дням лежал на диване со своими любимыми книгами, лишь изредка поднимаясь, чтобы поиграть на скрипке. Таким образом, из месяца в месяц бумаг накапливалось все больше и больше, и все углы были загромождены пачками рукописей. Жечь эти рукописи ни в коем случае не разрешалось, и никто, кроме их владельца, не имел права распоряжаться ими.

Перевод Деборы Лившиц

Вопросы и задания

Соответствует ли квартира на Бейкер-стрит представлениям о викторианском жилище, о доме джентльмена?

Почему Холмс так часто жалуется на скуку?

Какие дела чаще всего привлекают его внимание? Рефлексия на эту тему есть во многих рассказах, например, в «Медных буках». Обратите внимание, что рассказ «В Сиреневой сторожке» начинается с того, что Холмс предлагает Ватсону определить значение слова «дикий».

Как изображается в рассказах о Шерлоке Холмсе соотношение рационального и иррационального в человеческой природе, в мотивах человеческих поступков?

В рассказе «Москательщик на покое» Холмс говорит инспектору Маккиннону: «Чтобы добиться успеха, инспектор, надо всегда стараться поставить себя на место другого и вообразить, как поступили бы вы сами». Ту же мысль Холмс неоднократно высказывает и в других рассказах. Гилберт Кийт Честертон, современник Конан Дойла, придумал другого детектива-любителя — патера Брауна, маленького толстого католического священника. Объясняя свой метод, патер Браун говорит: «Я сам убил всех этих людей. Вот я и знал, как все было... Я тщательно подготовил каждое преступление. Я упорно думал над тем, как можно совершить его, — в каком состоянии должен быть человек, чтобы его совершить. И когда я знал, что чувствую точно так же, как чувствовал убийца, мне становилось ясно, кто он» («Тайна отца Брауна»). Как вы полагаете, патер Браун говорит о том же, что Холмс, или о другом?

Вспомните сюжет волшебной сказки, в котором герой или героиня отправляются в Тридевятое царство, встречаются с Бабой-Ягой, обретают волшебных помощников, сражаются с Кощеем и т. п. Что общего между сюжетами волшебной сказки и детектива?

Викторианство

Мир, в котором разворачивается действие рассказов о Шерлоке Холмсе, это разумный и упорядоченный мир. Там вовремя доставляются письма и телеграммы, по расписанию движутся поезда и открываются магазины и банки. Прибытие гостя, который часть пути проделал пешком, часть — на велосипеде, поездом, в кэбе, можно определить с точностью до минуты. Из дня в день утро начинается чтением газет. Лондонский средний класс, представителями которого являются Холмс и Ватсон, располагает свободным временем. Для проведения досуга ему предоставляется множество возможностей: театры, музеи, спортивные клубы, турецкие бани, научно-популярные лекции. Миллионы людей безукоризненно исполняют свои обязанности и обеспечивают бесперебойную работу социального механизма. Детективная проза Конан Дойла — точное отражение представлений викторианского мира.

В конце XIX и начале XX в. Британия была метрополией величайшей империи в истории. Подумайте, чем было обусловлено это могущество? Уточните свои представления о культуре и истории Британии этого периода. Вспомните знакомые вам образцы английского искусства второй половины XIX в., а также произведения современной литературы и кинематографа, в которых викторианская культура становится предметом изображения и анализа (проза Дж. Фаулза, А.С. Байетт, Сары Уотерс, Мишеля Фейбера, фильмы Джеймса Айвори, «Пикник у Висячей скалы» Питера Уира и др.). Перечислите социально-психологические типы, которые считаются характерными для викторианской культуры (джентльмены, леди, дворецкий и др.). Воспользуйтесь материалами русскоязычных и англоязычных сайтов, посвященных викторианству.

Культура, получившая название викторианской, начала складываться задолго до правления королевы Виктории. В XVII в. в ходе войн и революций погибла английская придворная культура кавалеров. Английская буржуазия победила, но заключила исторический компромисс со знатью. Она и стала создательницей новой британской культуры. Правильнее всего было бы определить викторианскую культуру как буржуазную культуру в пору ее расцвета. Аристократизм викторианства — иллюзия, основанная на том, что разбогатевший английский буржуа старался обзавестись дворянским титулом.

К концу XIX в. эта культура превратилась в сложную многоуровневую многокомпонентную систему. Ее значение, однако, выходит за рамки только британской истории и даже только буржуазной культуры. В викторианской культуре наиболее резко проявляются черты культуры как таковой — как того, что противостоит природе.

Сюжет знаменитой комедии «Пигмалион» Бернарда Шоу — воспитание Элизы. Условием воспитания должен стать обмен биологического отца на культурного. Уже отсюда, кстати, ясно, что любовные отношения между Элизой и Хиггинсом недопустимы. Элиза из природного существа должна стать субъектом культуры. Воспитание начинается с того, что Хиггинс дает Элизе платок:

Э л и з а. Это зачем?

Х и г г и н с. Чтобы вытереть глаза. Чтобы вытирать все части лица, которые почему-либо окажутся мокрыми. Запомните: вот это носовой платок, а вот это — рукав. И не путайте одно с другим, если хотите стать настоящей леди и поступить в цветочный магазин.

Субъект культуры утирается платком, а не рукавом, хотя рукавом удобнее.

Поведение викторианского человека характеризуется чрезвычайно высокой степенью организованности, ритуализированности. Важнейшая черта викторианца — сдержанность и самоконтроль. Джентльмен знает, как должен себя вести

в той или иной ситуации, и стремится соответствовать роли. Все, что не поддается сознательной регуляции, все иррациональное, инстинктивное, телесное кажется низменным, прячется с глаз долой, объявляется несуществующим. Это, конечно, не означает запрещения чувств. Но проявления чувств должны подчиняться определенным правилам этикета. Так, румянец на щеках девушки — допустимое выражение ее взволнованности, но ни в коем случае не громкий смех или плач. Соблюдение правил контролируется общественным мнением. Викторианскую культуру пронизывает своего рода дух коллективизма и социализации. Вся человеческая жизнь протекает в напряженном предугадывании взгляда со стороны. В пьесе О. Уайльда «Как важно быть серьезным» Сесили Кардью ведет дневник специально для того, чтобы его опубликовать. Человек развернут к людям, в нем не должно быть ничего непрозрачного.

Викторианство в целом является соединением признаков культуры дворянской и буржуазной. Возможность такого соединения в Англии была обусловлена историческими причинами — достигнутым еще в XVII в. компромиссом между королевской властью, дворянством и буржуазией. Буржуазия, пользующаяся исключительной свободой экономической деятельности, а с 1837 г. также и политическими правами, усваивает многие элементы дворянской культуры. Дворянский кодекс чести, изящество, галантность парадоксально сочетаются с пуританской этикой: религиозная основа викторианской культуры — протестантизм. Протестантизм проповедует скромность и добродетель. Престиж образования в викторианской культуре достаточно высок. С одной стороны, он поддерживается аристократическим представлением о его идеальной ценности (как говорил поэт Лайонел Джонсон (1867–1902), «джентльмен — это человек, знающий древнегреческий»), с другой — бюргерским представлением о практической ценности образования.

При всей значимости культурного типа джентльмена викторианская культура к нему не сводится. Как всякая большая культура, она обладает качеством тотальности. Ее носителями были не только джентльмены, но представители самых разных социальных групп. Викторианец — тот, кто верит в оправданность существования социальных границ и социальной иерархии. Тот, кто признает ценность социальных ритуалов. Кто убежден в необходимости сознательного регулирования всех проявлений личности.

В восьмой главе «Алисы в Стране чудес» (1865) Льюиса Кэрролла описывается сцена королевского крокета. Вместо мячей используются ежи, вместо ворот — солдаты, вместо молотков — фламинго. «Вы не представляете, — говорит Алиса Чеширскому коту, — как трудно играть, когда все живое».

Викторианство — игра по живому. Оно было чрезвычайно жесткой культурой. В жертву общественным условностям было принесено множество судеб. Самым ярким примером может служить судьба О. Уайльда. Игнорирование викториан-

ским миром всего того, что считалось низменным, означало возведение лицемерия в ранг нормы социального поведения. Сотни романов и драм посвящены обличению викторианского лицемерия и снобизма. Во множестве произведений демонстрируются драматические, а то и трагические коллизии, возникающие на почве викторианства.

При этом следует заметить, что любая культура есть не что иное, как система запретов и ограничений. Викторианская культура, налагавшая на своих носителей чрезвычайно большое количество запретов, была зато и чрезвычайно эффективной. И, видимо, не случайно, что именно викторианская Англия представляла собой самое могущественное и богатое государство мира.

«СЛУЧАЙ НА МОСТУ ЧЕРЕЗ СОВИНЫЙ РУЧЕЙ» (*AN OCCURRENCE AT OWL CREEK BRIDGE*, 1890) АМБРОЗА БИРСА

Война

Вспомните известные вам произведения отечественной и зарубежной литературы, посвященные военной тематике.

Обратите внимание на то, что в культуре XX в. гораздо большее место, чем прежде, занимает рефлексия о «послевоенном синдроме». Почему? Что именно в военном опыте может быть травмирующим?

С чем связано то, что в отечественной литературе, посвященной Великой Отечественной войне, тема посттравматического стрессового расстройства, вызванного участием в военных действиях, по-видимому, получила меньшее развитие, чем в зарубежной?

Может ли военный опыт быть ценным?

Сюжет

Кратко изложите основные события сюжета новеллы. Какую роль в действии сыграл лазутчик федеральных войск?

Вспомните книги и фильмы, в которых есть сходные сюжетные мотивы. С одной стороны, это могут быть произведения на военную тему; с другой стороны, еще в древности известны произведения, в которых рассказывается мнимая история, действие которой разворачивается на протяжении нескольких мгновений. Есть и противоположный вариант игры со временем, когда герою кажется, что прошло совсем немного времени, а на самом деле прошло много лет («Рип ван Винкль» Вашингтона Ирвинга и др.).

Текст 1

СМЕРТЬ — ВЫСОКАЯ ОСОБА

1

На железнодорожном мосту в северной части Алабамы стоял человек и смотрел вниз, на быстрые воды в двадцати футах под ним. Руки у него были связаны за спиной. Шею стягивала веревка. Один конец ее был прикреплен к поперечной балке над его головой и свешивался до его колен. Несколько досок, положенных на шпалы, служили помостом для него и для его палачей — двух

солдат федеральной армии под началом сержанта, который в мирное время скорее всего занимал должность помощника шерифа. Несколько поодаль, на том же импровизированном эшафоте, стоял офицер в полной капитанской форме, при оружии. На обоих концах моста стояло по часовому с ружьем «на караул», то есть держа ружье вертикально, против левого плеча, в согнутой под прямым углом руке, — поза напряженная, требующая неестественного выпрямления туловища. По-видимому, знать о том, что происходит на мосту, не входило в обязанности часовых; они только преграждали доступ к настилу.

Позади одного из часовых никого не было видно; на сотню ярдов рельсы убегали по прямой в лес, затем скрывались за поворотом. По всей вероятности, в той стороне находился сторожевой пост. На другом берегу местность была открытая — пологий откос упирался в частокол из вертикально вколоченных бревен с бойницами для ружей и амбразурой, из которой торчало жерло навешенной на мост медной пушки. По откосу, на полпути между мостом и укреплением, выстроились зрители — рота солдат-пехотинцев в положении «вольно»: приклады упирались в землю, стволы были слегка наклонены к правому плечу, руки скрещены над ложами. Справа от строя стоял лейтенант, сабля его была воткнута в землю, руки сложены на эфесе. За исключением четверых людей на середине моста, никто не двигался. Рота была повернута фронтом к мосту, солдаты застыли на месте, глядя прямо перед собой. Часовые, обращенные лицом каждый к своему берегу, казались статуями, поставленными для украшения моста.

Капитан, скрестив руки, молча следил за работой своих подчиненных, не делая никаких указаний. Смерть — высокая особа, и если она заранее оповещает о своем прибытии, ее следует принимать с официальными изъявлениями почета; это относится и к тем, кто с ней на короткой ноге. По кодексу военного этикета безмолвие и неподвижность знаменуют глубокое почтение.

Человеку, которому предстояло быть повешенным, было на вид лет тридцать пять. Судя по платью — такое обычно носили плантаторы — он был штатский. Черты лица правильные — прямой нос, энергичный рот, широкий лоб; черные волосы, зачесанные за уши, падали на воротник хорошо сшитого сюртука. Он носил усы и бороду клином, но щеки были выбриты; большие темно-серые глаза выражали доброту, что было несколько неожиданно в человеке с петлей на шее. Он ничем не походил на обычного преступника. Закон военного времени не скупится на смертные приговоры для людей всякого рода, не исключая и джентльменов.

Закончив приготовления, оба солдата отступили на шаг, и каждый оттащил доску, на которой стоял. Сержант повернулся к капитану, отдал честь и тут же встал позади него, после чего капитан тоже сделал шаг в сторону. В результате этих перемещений осужденный и сержант очутились на концах доски, покрывавшей три перекладины моста. Тот конец, на котором стоял штатский,

почти — но не совсем — доходил до четвертой. Раньше эта доска удерживалась в равновесии тяжестью капитана; теперь его место занял сержант. По сигналу капитана сержант должен был шагнуть в сторону, доска — качнуться, и осужденный — повиснуть в пролете между двумя перекладинами. Он оценил по достоинству простоту и практичность этого способа. Ему не закрыли лица и не завязали глаз. Он взглянул на свое шаткое подножие, затем обратил взор на бурлящую речку, бешено несущуюся под его ногами. Он заметил пляшущее в воде бревно и проводил его взглядом вниз по течению. Как медленно оно плыло! Какая ленивая река!

Он закрыл глаза, стараясь сосредоточить свои последние мысли на жене и детях. До сих пор вода, тронутая золотом раннего солнца, туман, застилавший берега, ниже по течению — маленький форт, рота солдат, плывущее бревно — все отвлекало его. А теперь он ощутил новую помеху. Какой-то звук, назойливый и непонятный, перебивал его мысли о близких — резкое, отчетливое металлическое постукивание, словно удары молота по наковальне: в нем была та же звонкость. Он прислушивался, пытаясь определить, что это за звук и откуда он исходит; он одновременно казался бесконечно далеким и очень близким. Удары раздавались через правильные промежутки, но медленно, как похоронный звон. Он ждал нового удара с нетерпением и, сам не зная почему, со страхом. Постепенно промежутки между ударами удлинялись, паузы становились все мучительнее. Чем реже раздавались звуки, тем большую силу и отчетливость они приобретали. Они, словно ножом, резали ухо; он едва удерживался от крика. То, что он слышал, было тиканье его часов.

Он открыл глаза и снова увидел воду под ногами. «Высвободить бы только руки, — подумал он, — я сбросил бы петлю и прыгнул в воду. Если глубоко нырнуть, пули меня не достанут, я бы доплыл до берега, скрылся в лесу и пробрался домой. Мой дом, слава богу, далеко от фронта; моя жена и дети пока еще недостижимы для захватчиков».

Когда эти мысли, которые здесь приходится излагать словами, сложились в сознании обреченного, точнее — молнией сверкнули в его мозгу, капитан сделал знак сержанту. Сержант отступил в сторону.

Перевод Веры Тонер

Вопросы и задания

Охарактеризуйте манеру повествования в этом фрагменте. Как соотносятся точки зрения повествователя и приговоренного? Что придает картине странность? С помощью каких приемов автор передает изменение восприятия времени приговоренным?

Подумайте о символических деталях в новелле. Таковыми являются и мост, и водный поток, и название ручья.

ЛАЗУТЧИК ФЕДЕРАЛЬНЫХ ВОЙСК

2

Пэйтон Факуэр, состоятельный плантатор из старинной и весьма почтенной алабамской семьи, рабовладелец и, подобно многим рабовладельцам, участник политической борьбы за отделение Южных штатов, был ярким приверженцем дела южан. По некоторым не зависящим от него обстоятельствам, о которых здесь нет надобности говорить, ему не удалось вступить в ряды храброго войска, несчастливо сражавшегося и разгромленного под Коринфом, и он томился в бесславной праздности, стремясь приложить свои силы, мечтая об увлекательной жизни воина, ища случая отличиться. Он верил, что такой случай ему представится, как он представляется всем в военное время. А пока он делал, что мог. Не было услуги — пусть самой скромной, — которой он с готовностью не оказал бы делу Юга; не было такого рискованного предприятия, на которое он не пошел бы, лишь бы против него не восставала совесть человека штатского, но воина в душе, чистосердечно и не слишком вдумчиво уверовавшего в неприкрыто гнусный принцип, что в делах любовных и военных дозволено все.

Однажды вечером, когда Факуэр сидел с женой на каменной скамье у ворот своей усадьбы, к ним подъехал солдат в серой форме и попросил напиться. Миссис Факуэр с величайшей охотой отправилась в дом, чтобы собственноручно исполнить его просьбу. Как только она ушла, ее муж подошел к запыленному всаднику и стал жадно расспрашивать его о положении на фронте.

— Янки восстанавливают железные дороги, — сказал солдат, — и готовятся к новому наступлению. Они продвинулись до Совиного ручья, починили мост и возвели укрепление на своем берегу. Повсюду расклеен приказ, что всякий штатский, замеченный в порче железнодорожного полотна, мостов, туннелей или составов, будет повешен без суда. Я сам читал приказ.

— А далеко до моста? — спросил Факуэр.

— Миль тридцать.

— А наш берег охраняется?

— Только сторожевой пост на линии, в полмили от реки, да часовой на мосту.

— А если бы какой-нибудь кандидат висельных наук, и притом штатский, проскользнул мимо сторожевого поста и справился бы с часовым, — с улыбкой сказал Факуэр, — что мог бы он сделать?

Солдат задумался.

— Я был там с месяц назад, — ответил он, — и помню, что во время зимнего разлива к деревянному устью моста прибило много плавника. Теперь бревна высохли и вспыхнут, как пакля.

Тут вернулась миссис Факуэр и дала солдату напиток. Он учтиво поблагодарил ее, поклонился хозяину и уехал. Час спустя, когда уже стемнело, он снова проехал мимо плантации в обратном направлении. Это был лазутчик федеральных войск.

Перевод Веры Тонер

Вопросы и задания

Более распространенная транскрипция фамилии Farquhar — Фаркер. Охарактеризуйте героя. Обратите внимание на описание его внешности в предыдущем фрагменте. Какие мотивы заставили его поддаться на провокацию?

Амброз Бирс отважно сражался в армии северян. Однако герой, плантатор-южанин, намеревавшийся осуществить диверсию на железнодорожном мосту, изображен с явным сочувствием. Почему?

Гражданская война в США

Американское единство складывалось долго и очень непросто. Поселения колонистов были разбросаны на огромной территории. Они разделялись десятками и сотнями километров лесов, пустынь и прерий, по которым бродили индейцы и бандиты. Развитие внутренних связей законодательно ограничивалось английской колониальной администрацией. Торговля между штатами была запрещена. Англия совершенно обоснованно опасалась, что развитие внутренней торговли ослабит зависимость колоний от метрополии. Когда была провозглашена Независимость, большинством американцев она понималась как независимость отдельных государств — штатов. У штатов были свои законы и свои вооруженные силы.

Юг как экономическое и культурное единство южных штатов сформировался к середине XIX столетия. Экономика Юга была аграрной. Главной политической фигурой на Юге был землевладелец. Поместья могли быть очень большими или очень маленькими, но везде широко использовался труд рабов. Богатые землевладельцы строили себе просторные дома и окружали себя многочисленной челядью. Такой уклад жизни вполне соответствовал историческому проекту Америки. Отцы-основатели Джордж Вашингтон, Томас Джефферсон, Джон Адамс, Джеймс Мэдисон, Бенджамин Франклин, Александр Гамильтон, Томас Пейн были джентльменами. Для них жизненным идеалом был английский дворянин-землевладелец, сквайр, живущий сам по себе и не нуждающийся ни в чем, что не производилось бы в его поместье. Кроме, разумеется, культуры и искусства. Именно этот идеал и реализовывался на Юге. Так что патриции Юга обоснованно считали себя настоящими американцами.

В какой-то момент существование Юга стало для Америки нецелесообразным. С экономической точки зрения, рабовладельческие хозяйства были недостаточно эффективными. С правовой — было неудобным совмещение в государстве разных норм: на Севере рабство было запрещено. И как тогда быть с беглыми рабами? В политическом плане южные штаты стали государством в государстве, в частности, они сопротивлялись проведению единой налоговой политики. Северяне нуждались в высоких налогах на ввозимые промышленные товары, чтобы защитить своих производителей. Южане, потреблявшие эти товары, были заинтересованы в конкуренции и постоянно нарушали таможенный режим. Рабство в Америке вредило ее международному престижу. Моральные аспекты были важны, но не играли решающей роли. Подавляющее число белых на Севере, как и на Юге, считало чернокожих низшей расой.

Противоречие главным образом состояло в том, что Север стоял за интеграцию, а Юг — за дезинтеграцию. Сам Линкольн не был противником рабства, он хотел сохранить союз. А условием для этого была отмена рабства. После избрания в 1860 г. Линкольна Южная Каролина объявила о выходе из Союза, за нею последовали Миссисипи, Флорида, Джорджия, Луизиана, Алабама. В феврале 1861 г. было объявлено о создании нового государства — Конфедерации Штатов Америки. К конфедерации затем присоединились Техас, Виргиния, Арканзас, Теннесси, Северная Каролина. Война началась в апреле 1861-го, закончилась в апреле 1865 г. В ходе войны погибло более 620 тыс. солдат, примерно 2 % населения США и больше, чем в любой другой войне, в которой участвовали Штаты.

Для Юга результаты войны были катастрофическими. Последовавшую за войной Реконструкцию историки, симпатизирующие южанам, называют не иначе, как оккупацией. Она сопровождалась насилием и грабежом. Расовые проблемы тоже не были решены: зловещий Ку-клукс-клан возник уже после войны. Экономика была разрушена. На долгие десятилетия Юг превратился в депрессивный регион. Не только Уильям Фолкнер, но и другие южане запечатлели образ Юга как страны, где время остановилось.

Текст 3

ДОМОЙ ВОЗВРАТА НЕТ

3

Падая в пролет моста, Пэйтон Факуэр потерял сознание и был уже словно мертвый. Очнулся он — через тысячелетие, казалось ему, — от острой боли в сдавленном горле, за которой последовало ощущение удушья. Мучительные, резкие боли словно отталкивались от его шеи и расходились по всему телу. Они мчались по точно намеченным разветвлениям, пульсируя с непостижимой

частотой. Они казались огненными потоками, накалявшими его тело до нестерпимого жара. До головы боль не доходила — голова гудела от сильного прилива крови. Мысль не участвовала в этих ощущениях. Сознательная часть его существа уже была уничтожена; он мог только чувствовать, а чувствовать было пыткой. Но он знал, что движется. Лишенный материальной субстанции, превратившись всего только в огненный центр светящегося облака, он, словно гигантский маятник, качался по немыслимой дуге колебаний. И вдруг со страшной внезапностью замыкающий его свет с громким всплеском взлетел кверху; уши ему наполнил неистовый рев, наступили холод и мрак. Мозг снова заработал; он понял, что веревка оборвалась и что он упал в воду. Но он не захлебнулся; петля, стягивающая ему горло, не давала воде заливать легкие. Смерть через повешение на дне реки! Что может быть нелепее? Он открыл глаза в темноте и увидел над головой слабый свет, но как далеко, как недостижимо далеко! По-видимому, он все еще погружался, так как свет становился слабей и слабей, пока не осталось едва заметное мерцание. Затем свет опять стал больше и ярче, и он понял, что его выносит на поверхность, понял с сожалением, ибо теперь ему было хорошо. «Быть повешенным и утопленным, — подумал он, — это еще куда ни шло; но я не хочу быть пристреленным. Нет, меня не пристрелят; это было бы несправедливо».

<...>

Когда он, задышавшись, всплыл на поверхность, он понял, что пробыл под водой долго; его довольно далеко отнесло течением — прочь от опасности. Солдаты кончали перезаряжать ружья; стальные шомполы, выдернутые из стволов, все сразу блеснули на солнце, повернулись в воздухе и стали обратно в свои гнезда. Тем временем оба часовых снова выстрелили по собственному почину — и безуспешно.

Беглец видел все это, оглядываясь через плечо; теперь он уверенно плыл по течению. Мозг его работал с такой же энергией, как его руки и ноги; мысль приобрела быстроту молнии.

«Лейтенант, — рассуждал он, — допустил ошибку, потому что действовал по шаблону; больше он этого не сделает. Увернуться от залпа так же легко, как от одной пули. Он, должно быть, уже скомандовал стрелять вразброд. Плохо дело, от всех не спасешься».

Но вот в двух ярдах от него — чудовищный всплеск и тотчас же громкий стремительный гул, который, постепенно слабея, казалось, возвращался по воздуху к форту и наконец завершился оглушительным взрывом, всколыхнувшим реку до самых глубин! Поднялась водяная стена, накренилась над ним, обрушилась на него, ослепила, задушила. В игру вступила пушка. Пока он отряхивался, высвобождаясь из вихря вспененной воды, он услышал над

головой жужжанье отклонившегося ядра, и через мгновение из лесу донесся треск ломающихся ветвей.

«Больше они этого не сделают, — думал Факуэр, — теперь они пустят в ход картечь. Нужно следить за пушкой; меня предостережет дым — звук ведь запаздывает; он отстает от выстрела. А пушка хорошая!»

Вдруг он почувствовал, что его закружило, что он вертится волчком. Вода, оба берега, лес, оставшийся далеко позади мост, укрепление и рота солдат — все перемешалось и расплылось. Предметы заявляли о себе только своим цветом. Бешеное вращение горизонтальных цветных полос — вот все, что он видел. Он попал в водоворот, и его крутило и несло к берегу с такой быстротой, что он испытывал головокружение и тошноту. Через несколько секунд его выбросило на песок левого — южного — берега, за небольшим выступом, скрывшим его от врагов. Внезапно прерванное движение, ссадина на руке, пораненной о камень, привели его в чувство, и он заплакал от радости. Он зарывал пальцы в песок, пригоршнями сыпал его на себя и вслух благословлял его. Крупные песчинки сияли, как алмазы, как рубины, изумруды: они походили на все, что только есть прекрасного на свете. Деревья на берегу были гигантскими садовыми растениями, он любовался стройным порядком их расположения, вдыхал аромат их цветов. Между стволами струился таинственный розоватый свет, а шум ветра в листве звучал, как пение эоловой арфы. Он не испытывал желания продолжать свой побег, он охотно остался бы в этом волшебном уголке, пока его не настигнут.

Свист и треск картечи в ветвях высоко над головой нарушили его грезы. Канонир, обозлившись, наугад послал ему прощальный привет. Он вскочил на ноги, бегом взбежал по отлогому берегу и укрылся в лесу.

Весь день он шел, держа направление по солнцу. Лес казался бесконечным; нигде не видно было ни прогалины, ни хотя бы охотничьей тропы. Он и не знал, что живет в такой глуши. В этом открытии было что-то жуткое.

К вечеру он обессилел от усталости и голода. Но мысль о жене и детях гнала его вперед. Наконец он выбрался на дорогу и почувствовал, что она приведет его к дому. Она была широкая и прямая, как городская улица, но, по-видимому, никто по ней не ездил. Поля не окаймляли ее, не видно было и строений. Ни намек на человеческое жилье, даже ни разу не залаяла собака. Черные стволы могучих деревьев стояли отвесной стеной по обе стороны дороги, сходясь в одной точке на горизонте, как линии на перспективном чертеже. Взглянув вверх из этой расселины в лесной чаще, он увидел над головой крупные золотые звезды — они соединялись в странные созвездия и показались ему чужими. Он чувствовал, что их расположение имеет тайный и зловещий смысл. Лес вокруг него был полон диковинных звуков, среди которых — раз, второй и снова — он ясно расслышал шепот на незнакомом языке.

Шея сильно болела, и, дотронувшись до нее, он убедился, что она страшно распухла. Он знал, что на ней черный круг — след веревки. Глаза были выпучены, он уже не мог закрыть их. Язык распух от жажды: чтобы унять в нем жар, он высунул его на холодный воздух. Какой мягкой травой заросла эта неезженная дорога! Он уже не чувствовал ее под ногами!

Очевидно, несмотря на все мучения, он уснул на ходу, потому что теперь перед ним была совсем другая картина, — может быть, он просто очнулся от бреда. Он стоит у ворот своего дома. Все осталось как было, когда он покинул его, и все радостно сверкает на утреннем солнце. Должно быть, он шел всю ночь. Толкнув калитку и сделав несколько шагов по широкой аллее, он видит воздушное женское платье; его жена, свежая, спокойная и красивая, спускается с крыльца ему навстречу. На нижней ступеньке она останавливается и поджидает его с улыбкой неизъяснимого счастья, вся изящество и благородство. Как она прекрасна! Он кидается к ней, раскрыв объятия. Он уже хочет прижать ее к груди, как вдруг яростный удар обрушивается сзади на его шею; ослепительно-белый свет в грохоте пушечного выстрела полыхает вокруг него — затем мрак и безмолвие!

Пэйтон Факуэр был мертв; тело его с переломанной шеей мерно покачивалось под стропилами моста через Совиный ручей.

Перевод Веры Тонер

Вопросы и задания

Что в описании спасения Факуэра и его пути домой указывает на ирреальность происходящего?

Обратите внимание на фантастическую остроту зрения, обретаемую спасенным героем. Что она может означать?

Горло Пэйтона Факуэра страшно болит, язык распух так, что ему приходится высунуть его. Едва ли в таком состоянии он может произнести хоть слово. Другой знаменитый рассказ Бирса, посвященный войне, — «Чикамога». При Чикамоге, Джорджия, произошло одно из самых кровопролитных сражений. Герой рассказа — маленький ребенок. Вооружившись деревянным мечом, он играет в лесу возле дома и наталкивается на раненых солдат, расползающихся от места сражения. Он бежит домой, дом его горит, мать убита. «Ребенок задвигал руками, делая отчаянные беспомощные жесты. Из горла его один за другим вырвались бессвязные непередаваемые звуки, нечто среднее между лопотаньем обезьяны и кулдыканьем индюка, — жуткие, нечеловеческие, дикие звуки, язык самого дьявола. Ребенок был глухонемой».

Какие смысловые переключки обнаруживаются между рассказами «Случай на мосту через Совиный ручей» и «Чикамога»?

Какими могут быть интерпретации рассказа?

Триллер

Герой рассказа Бирса «Пропавший без вести», опубликованного в том же сборнике «Рассказы о военных и штатских», меткий стрелок Джером Сиринг отправляется на разведку. Укрывшись в развалинах сарая, он видит отступающие войска южан. Его миссия выполнена, он может возвращаться в часть, однако решает напоследок подстрелить кого-нибудь из конфедератов.

Но от начала времен предустановлено было рядовому Сирингу никого не лишить жизни в то ясное летнее утро и не доложить начальству об отступлении неприятеля. Его намерения пришли в несоответствие с гармонией многовековой мозаики событий, некая часть которой известна нам под названием истории. И за двадцать пять лет до описываемого случая рука Исполнителя грандиозного плана приняла необходимые меры, вызвав к жизни некоего младенца мужского пола в далекой деревушке у подножья Карпатских гор, сохранив его в детстве и в юности, связав его интересы с военным искусством и к должному сроку сделав его артиллерийским офицером. Благодаря стечению бесчисленного множества содействующих обстоятельств и преобладанию последних над бессчетным множеством обстоятельств противодействующих упомянутый офицер оказался нарушителем воинской дисциплины и бежал с родины, спасаясь от наказания. Та же рука направила его в Новый Орлеан (а не в Нью-Йорк), где на причале уже ждал его вербовщик. Он был принят в армию, получил продвижение по службе, и так все было подгадано, что он командовал батареей южан в двух милях по фронту от той точки, где готовился к выстрелу разведчик северян Джером Сиринг. Все было принято в расчет; каждый шаг недолгих жизней этих двоих солдат, как, впрочем, и жизней их современников и предков, а также современников их предков, вел к желаемому исходу. Окажись что-либо упущенным в этой неоглядной цепи событий, рядовой Сиринг в то утро выпустил бы заряд по отступающим конфедератам и, наверное, не промахнулся бы. Но случилось так, что один артиллерийский капитан, ожидавший команды сниматься с позиции, от нечего делать навел орудие на далекий гребень холма, где ему почему-то привиделись неприятельские офицеры, и выстрелил, дав перелет (перевод Натальи Рахмановой).

Придя в себя, Сиринг обнаруживает, что не убит и не ранен, но завален так, что может двигать только правой рукой. Зато точно в лоб ему нацелен ствол его собственной винтовки, заряженной и со взведенным курком. Сиринг предпринимает осторожные и методичные попытки освободиться, которые завершаются тем, что винтовка стреляет.

Триллер как жанр обычно ассоциируется с кинематографом, однако он имеет литературное происхождение. Главными чертами триллера обычно считают чувства напряжения и «тревоги» (*suspense*). Читатель или зритель испытывает трепет

(*thrill*), отождествляя себя с героем, который подвергается опасности. В одних случаях герой сразу знает о ней и пытается ее избежать, в других — до поры до времени остается в неведении. Обычно в триллере героя подстерегает не одна, а несколько встроенных одна в другую ловушек. Благодаря случаю или находчивости герой выбирается из одной, но тут же оказывается, что именно такие его действия были предусмотрены противником и вовлекают его в следующую.

Нередко отмечают, что каких-то строго определенных структурных признаков, отличающих триллер от других жанров, нет, или же они трудноопределимы. Соответственно, триллер может быть детективным, политическим, судебным, мистическим, военным. Героя может преследовать агент спецслужб, коррумпированный политик, маньяк, свихнувшаяся поклонница, ревнивый муж, призрак и т.д.

Представляется, что определение триллера можно конкретизировать, отталкиваясь от жанра, наиболее ему близкого, — от детектива. В классическом детективе ключи к разгадке, как правило, сообщаются с самого начала — в рассказе потерпевшего или в полицейской хронике — но читателю не хватает сообразительности, чтобы расположить факты в правильном порядке. В триллере, напротив, информация обычно скрыта, жертва не знает, что происходит, заблуждается относительно мотивов поступков окружающих и своих собственных возможностей. Началом действия детектива оказывается преступление, часто кажущееся диким и абсурдным, нарушающим разумный и благоустроенный порядок мира. В итоге расследования порядок восстанавливается, за абсурдом обнаруживаются нормальные человеческие побуждения — жажда власти, корысть, самолюбие. Преступник отправляется в тюрьму, а сыщик — на симфонический концерт или к домашнему очагу.

В триллере, как правило, герой поначалу не видит в том, что с ним происходит, ничего необычного. Его встречи, разговоры, инциденты не вызывают у него никаких подозрений. В итоге, однако, все должно оказаться совсем другим. То, что казалось случайным, в действительности было подстроено чьей-то злой волей или является результатом действия бессмысленного предопределения.

Картина мира триллера имеет параноидальный характер. За хаосом жизненных явлений обнаруживается связность, но связность эта абсурдна. Абсурд, устраняемый в жанре детектива, в триллере оказывается нормальным состоянием реальности. Рядовой Сиринг обнаруживает, что теперь «вся Вселенная — здесь, в куче досок и бревен».

Триллер разрушает веру в свободную волю человека и в благоустроенность мира. Если это так, то Амброз Бирс должен считаться одним из изобретателей жанра.

Амброз Бирс (Ambrose Gwinnett Bierce, 1842–1913 или 1914)

Бирс при жизни был известен прежде всего как журналист, его проза почти не была замечена современниками.

Родился в Огайо, в бедной семье, воспитывался в атмосфере пуританской набожности, авторитарности, но также и любви к чтению и литературе. И предки отца, и предки матери принадлежали к поколению пилигримов — английских пуритан, прибывших в Америку в XVII в. Однако Бирс иронически высказывался о людях, гордящихся своим происхождением. Его отношения с родителями были сложными.

В 15 лет Бирс начинает работать в маленькой аболиционистской газете, затем поступает в военную школу. После начала Гражданской войны вступает в армию северян. Мало у кого из писателей был такой большой военный опыт, как у Бирса. Он участвовал во многих важнейших сражениях Гражданской войны. В июне 1864-го в сражении у горы Кеннесо (Джорджия) Бирс был тяжело ранен в голову.

После войны, получив звание майора, он выходит в отставку и занимается журналистикой в Сан-Франциско. Добившись известности, Бирс отправляется в Англию, где в 1872–1875 гг. пишет для местных изданий и публикует три сборника прозы. Затем возвращается в Калифорнию.

Он сотрудничал в изданиях, входивших в «газетную империю» Рэндалфа Херста (1863–1951). Мнения о Херсте, ставшем прототипом гражданина Кейна из знаменитого одноименного фильма Орсона Уэллса 1941 г., противоречивы. Он считается одним из создателей «желтой прессы», что едва ли справедливо: журналистика, эксплуатировавшая соответствующие темы в соответствующей стилистике, возникла задолго до него. Правильнее считать его одним из создателей журналистики XX в. Херст исходил из того, что пресса должна приносить прибыль и что писать она должна о том, что интересует публику. А публику интересуют скандалы, грязные сплетни — но также и коррупция, махинации высокопоставленных чиновников и бизнесменов. Издания Херста причастны к целому ряду скандальных разоблачений. Положение или богатство никого не могли защитить от внимания прессы. Так что тот, кто презирает прессу Херста, презирает демократию.

Херста обвиняли в том, что его издания ориентируются на малообразованную публику; однако он привлекал к сотрудничеству виднейших интеллектуалов. С ним сотрудничали Марк Твен и Стивен Крейн. Он изобрел жанр колонки. Колумнист периодически публикует в газете или журнале свои тексты, самостоятельно определяя и тему, и ее интерпретацию, которая может не совпадать с мнением издателя и редакции. Так журналист превращается в самостоятельную медийную фигуру. Бескомпромиссность Бирса неоднократно создавала проблемы для Херста, однако он не прекращал сотрудничество с ним.

Бирс, несомненно, один из самых авторитетных журналистов своего времени. В его журналистике проявляются те же черты, что в его прозе: бесстрашие, жесткость и неуступчивость, циничный и мрачный юмор. У Бирса был тяжелый характер, ухудшавшийся с годами, на что, по-видимому, влияли последствия ранения, пристрастие к алкоголю и неблагоприятно складывавшиеся личные обстоятельства. Он разорвал отношения с женой, обнаружив ее любовную переписку, рано умерли два его сына.

В 1891 г. вышла книга «Рассказы о солдатах и штатских», в которую вошли «Случай на мосту через Совинный ручей», «Чикамога» и ряд других важнейших произведений Бирса. Позднее книга была переиздана с дополнениями под названием «Посреди жизни» (*In the Midst of Life*, цитата из литургического текста: «Посреди жизни пребываем мы в смерти»).

В 1913 г. Бирс отправился в Мексику, где шла гражданская война. Он в качестве корреспондента присоединился к армии Панчо Вильи, известнейшего мексиканского полевого командира, контролировавшего север страны, и вскоре бесследно исчез. Скорее всего, был убит бандитами Панчо Вильи.

Писатель и война

Тему «писатель и война» прежде всего, разумеется, следует понимать как изображение войны в литературе. Но это также и вопрос о личном военном опыте писателя и о его отражении в его творчестве.

В добуржуазную эпоху военные представляли собой более или менее замкнутую касту, для которой участие в военных действиях было жизненной повседневностью. В Новое время и армии, и войны меняют свой характер. Армии формируются на основе призыва на военную службу мирных граждан, прошедших военную подготовку. Военный опыт становится одновременно и массовым, и исключительным. Это приводит к изменениям и в восприятии войны, и в ее изображении в литературе.

В XX в. стало принято считать, что человек, побывавший на войне, начинает воспринимать мир не так, как прежде, что участие в военных действиях приводит к глубоким изменениям в психологическом строе личности, причем к изменениям однотипным у разных людей. Между тем даже Лев Толстой едва ли понимал дело таким образом. Князь Андрей, Николай Ростов, Пьер участвуют в войне по-разному и выносят из войны различный опыт. В длительном и сложном процессе формирования личности война выступает лишь одним из факторов, действие которого предугадать невозможно.

Обнаруживая в творчестве Бирса или Гаршина, Ремарка или Хемингуэя, Бёлля или Воннегута черты депрессивности, разочарования, цинизма, критик обычно связывает их происхождение с военным опытом писателя. Однако это приводит

к тому, что смысл произведения сужается, становится специальным, тогда как он должен быть универсальным.

Критик обычно респектабельнее писателя, он теснее связан с обществом и с его предрассудками. Рассуждая о военном опыте автора, критик легитимизирует выраженную в его книгах негативность. Негативность обосновывается экстремальным, ненормальным, исключительным опытом. Подразумевается, что в нормальной жизни у человека таких мыслей и чувств возникнуть не может.

Но в том опыте, который порождает разочарование, как раз нет ничего экстремального. Разочарованное сознание — это попросту взрослое сознание. Не нужно войны, чтобы к нему прийти. Скорее наоборот, нужна временная дистанция спокойной мирной жизни. Что можно узнать на войне, чего нельзя узнать в мирной жизни? Что человека можно убить?

«ТЭСС ИЗ РОДА Д'ЭРБЕРВИЛЛЕЙ: ЧИСТАЯ ЖЕНЩИНА, ПРАВДИВО ИЗОБРАЖЕННАЯ» (*TESS OF THE D'URBERVILLES: A PURE WOMAN FAITHFULLY PRESENTED*, 1891) ТОМАСА ГАРДИ

Двойная мораль

Один из аспектов морального содержания романа Гарди — двойная мораль, одни и те же поступки оцениваются по-разному в зависимости от того, совершает их мужчина или женщина. Что является причиной возникновения двойной морали? В каких формах она сохраняется в современном обществе?

Сюжет

Кратко изложите основные события сюжета. Какие сюжетные мотивы книги знакомы вам по другим произведениям зарубежной или русской литературы?

Персонажи

Кратко охарактеризуйте главных героев книги — Тэсс, Алека д'Эрбервилля, Энджела. Определите их происхождение и социальный статус.

Текст 1

ЗМИЙ В РАЮ

25

На перекрестке Трэнтридж она вышла из фургона и пешком поднялась на холм, направляясь к так называемому Заповеднику, на границе которого находилась, как сообщили ей, резиденция миссис д'Эрбервилль — поместье «Косогор». Это не было поместье в обычном смысле слова — с полями, пастбищами и ворчливым фермером, из которого владелец и его семья всеми правдами и неправдами вытягивают средства на жизнь. Это был скорее... да нет, это попросту был загородный дом, построенный исключительно для отдыха, и землю, примыкавшую к нему, не возделывали — ни одного акра, кроме тех, какие нужны были для усадьбы и маленькой фермы, находившейся под присмотром владельца и на попечении управляющего.

Сначала показалась красная кирпичная сторожка, до самой крыши спрятанная среди вечнозеленых растений. Тэсс подумала было, что это и есть усадьба, но, с трепетом пройдя в боковую калитку и дальше, до поворота аллеи, она

наконец увидела дом. Построенный недавно — в сущности, почти новый, — он был того же густо-красного цвета, что и сторожка, так резко выделявшаяся в гуще вечнозеленых растений. А за углом дома, высившегося на фоне тусклых красок, словно красная герань, в лазурной дали виднелся Заповедник — настоящий дремучий лес, один из немногих сохранившихся в Англии первобытных лесов, где все еще на вековых дубах можно найти друидическую омелу и где гигантские тисовые деревья, посаженные самой природой, растут так, как росли они, когда их ветви срезали для луков. Однако этот древний лес, хотя его и видно было из усадьбы «Косогор», находился за ее пределами.

Все было ярко в этом уютном поместье, все содержалось в полном порядке: вниз по склону тянулись к рощам парники. Все здесь говорило о деньгах, все напоминало новенькую монету только что из чеканки. Конюшни, обсаженные австрийскими соснами и вечнозелеными дубами, были оборудованы новейшими приспособлениями и величественны, как часовни. На широкой лужайке раскинулась изящная беседка, дверь которой обращена была к Тэсс.

Простодушная Тэсс Дарбейфилд стояла в волнении у края усыпанной гравием дорожки и смотрела. Только дойдя до этого места, она вдруг осознала, где находится, — все здесь было не так, как она предполагала.

— Я думала, наш род древний, а здесь все новое! — сказала она наивно и пожалела, что с такой готовностью согласилась на план матери — согласилась «заявить о родстве» и не попыталась искать помощи поближе к дому.

<...>

Семейство д'Эрбервиллей — или Сток-д'Эрбервиллей, как они иногда себя называли, — владевшее этой усадьбой, было необычно для такого старомодного уголка страны. Священник Трингхэм был прав, говоря, что наш неуклюжий Джон Дарбейфилд являлся в графстве и его окрестностях единственным подлинным прямым потомком древнего рода д'Эрбервиллей; он мог бы добавить и то, что было ему очень хорошо известно, а именно: Сток-д'Эрбервилли имели не больше отношения к подлинному родословному древу д'Эрбервиллей, чем он сам. Однако следовало признать, что семья эта являлась прекрасным деревом для прививки фамилии, чрезвычайно нуждавшейся в таком обновлении.

Когда старый мистер Саймон Сток, недавно умерший, будучи честным купцом (иные говорили — ростовщиком), сколотил себе состояние на севере, он решил стать помещиком на юге Англии, подальше от тех мест, где он вел свои торговые дела; при этом он возымел желание, начиная жизнь заново, обзавестись фамилией, которая не была бы столь тесно связана с удачливым торговцем прошлых лет и звучала бы менее заурадно, чем собственная его весьма вульгарная фамилия. В течение часа изучая в Британском музее труды, посвященные вымершим, полувывмершим, забытым и разорившимся родам той части Англии, где он намерен был поселиться, мистер Сток решил, что

д'Эрбервилль звучит не хуже любой другой фамилии; и фамилия д'Эрбервилль была присоединена к его фамилии как для него самого, так и для его наследников на веки вечные. Однако он не был сумасбродом, и когда созидал свою родословную на новой основе, то, измышляя аристократические родственные связи, проявил благоразумие и не упомянул ни одного титула, который можно было бы счесть нарушением строжайшей умеренности.

Обо всем этом бедная Тэсс и ее родители, на свою беду, естественно, не имели ни малейшего понятия. В сущности, даже возможность подобных заимствований была им неведома: они полагали, что, если благосостояние и может быть даром судьбы, фамилию получаешь при рождении.

Тэсс все еще стояла в нерешительности, словно пловец, собирающийся броситься в воду, и не знала, отступить ей или идти вперед, как вдруг из темной треугольной двери беседки показалась мужская фигура — высокий молодой человек, куривший сигару.

Он был смуглый, с полными губами, плохо очерченными, но красными и мягкими, над верхней губой темнели черные подвитые усы, хотя он был не старше двадцати трех — двадцати четырех лет. Несмотря на грубоватую внешность, в лице джентльмена, в его дерзких, беспокойных глазах была своеобразная сила.

— Скажите, красotka моя, чем могу вам служить? — спросил он весело, приближаясь к ней.

Заметив ее смятение, он добавил:

— Не смущайтесь. Я мистер д'Эрбервилль. Вы пришли ко мне или к моей матери?

Этот представитель д'Эрбервиллей и однофамилец еще резче, чем дом и поместье, отличался от того, что ждала Тэсс. В мечтах ей рисовалось немолодое и благородное лицо, в котором соединились бы фамильные черты д'Эрбервиллей, — лицо в морщинах, воплотивших воспоминания, представляющие в иероглифических письменах многовековую историю ее рода и Англии. Но, поскольку ей ничего другого не оставалось, она овладела собой и ответила:

— Я пришла к вашей матери, сэр.

— Боюсь, что вам нельзя будет повидать ее, она очень больна уже много лет, — ответил нынешний представитель поддельного рода, мистер Алек — единственный сын недавно скончавшегося джентльмена. — Не могу ли я заменить ее? Вы пришли к ней по какому-нибудь делу?

— Это не дело... это... не знаю, как сказать!

— Для развлечения?

— О нет! Видите ли, сэр, если я вам скажу, это покажется...

В этот момент Тэсс так остро почувствовала всю нелепость своей миссии, что, несмотря на благоговейный страх перед ним и смущение, вызванное

пребыванием здесь, улыбка тронула розовые ее губы, что весьма понравилось смуглому Александру.

— Это все очень глупо... — пробормотала она. — Боюсь, что я вам не скажу!

— Ничего, мне нравятся глупости. Попробуйте еще разок, моя милая, — ласково сказал он.

— Мать просила меня пойти, — продолжала Тэсс, — да и я сама хотела это сделать. Но я не думала, что оно так выйдет. Сэр, я пришла сказать, что мы с вами происходим из одного рода.

— Ого! Бедные родственники?

— Да.

— Сток?

— Нет, д'Эрбервилль.

— Да, да... я хотел сказать — д'Эрбервилль.

— Наша фамилия была искажена и стала Дарбейфилд, но у нас есть много доказательств, что мы — д'Эрбервилли. Историки говорят, что это так... И... у нас есть старая печать, а на ней щит со стоящим на задних лапах львом, а над ним — замок; и еще у нас есть старая серебряная ложка — круглая, как ковшик, и с таким же замком. Но она такая старая, что мать размешивает ею гороховую похлебку.

— В моем гербе действительно есть замок, — вежливо заметил он, — и лев, стоящий на задних лапах.

— Вот мать и сказала, что мы должны познакомиться с вами... так как мы по несчастной случайности лишились лошади и... наша ветвь — старейшая.

— Право же, это очень мило со стороны вашей матери, и я лично не жалею о сделанном ею шаге. — С этими словами Алек посмотрел на Тэсс так, что она слегка покраснела. — Значит, вы, красавица, пришли с дружеским визитом к нам как к родственникам?

— Кажется, да, — пролепетала Тэсс, робея.

— Ну что ж, беды в этом нет. Где вы живете? Кто вы такие?

Она рассказала ему вкратце о своей семье и в ответ на дальнейшие вопросы сообщила, что собирается вернуться с тем же возницей, который привез ее сюда.

— Он еще не скоро будет проезжать мимо Трэнтриджа. А не пройти ли нам пока по усадьбе, моя хорошенькая кузина?

Тэсс хотелось как можно скорее распрощаться с ним, но молодой человек настаивал, и она наконец согласилась. Он показал ей газоны, клумбы и оранжереи, а потом повел во фруктовый сад и к парникам, где спросил ее, любит ли она клубнику.

— Да, — сказала Тэсс, — но только спелую.

— Здесь она уже поспела.

Д'Эрбервилль начал собирать для нее ягоды. Нагнувшись, он срывал их одну за другой и протягивал ей; затем, выбрав крупную ягоду сорта «британская королева», он выпрямился и, держа ее за стебелек, поднес к губам девушки.

— Нет, нет! — быстро сказала она, заслоняя пальцами губы. — Я лучше возьму ее рукой.

— Вздор! — настаивал он.

С легким смущением она приоткрыла рот и взяла ягоду губами.

<...>

Так это началось. Осознай Тэсс значение этой встречи, она могла бы спросить, почему обречена была она в тот день привлечь жадный взгляд дурного человека, а не того, кто был благороден и добродетелен настолько, насколько может быть благороден и добродетелен человек; но для того, другого, она была лишь проходящим, полузабытым воспоминанием.

Быть может, план всего сущего задуман и хорошо, но выполняется он плохо: редко на зов приходит нужный человек, и суженый является слишком поздно. Природа не часто говорит «смотри!» бедному своему созданию в час, когда увидеть — значит найти счастье, и отвечает «здесь!» на крик человеческий «где?», когда игра в прятки успеет прискучить и надоесть.

Мы можем задавать вопрос, будут ли на высшей ступени человеческого прогресса стерты эти анахронизмы благодаря более тонкой интуиции, более совершенному действию социального механизма, который швыряет нас ныне из стороны в сторону, — но такое совершенство нельзя ни предсказывать, ни даже мыслить как возможное. Достаточно того, что в данном случае, как и в миллионах других, две половины совершенного целого не встретились в должный момент — обе они глупейшим образом блуждали по земле, пока не стало слишком поздно. В результате этого досадного промедления возникли потрясения, тревога, разочарования, несчастья, катастрофы — короче, то, что составляет нашу историю.

Вернувшись в беседку, д'Эрбервилль уселся верхом на стул и задумался о чем-то приятном; потом он громко расхохотался.

— Черт побери! Ну и потеха! Ха-ха-ха! А девушка премиленькая!

Перевод Александры Кривцовой

Вопросы и задания

Соблазнение невинной девушки фатом и ловеласом — один из самых распространенных мотивов европейской традиции. Каковы специфические черты образа Алека?

Вспомните другие эпизоды романа, в которых действует Алек д'Эрбервилль. Какую роль он сыграл в судьбе Тэсс? Каковы мотивы его поступков? Зачем он стано-

вится священником и почему оставляет это ремесло? Почему и зачем преследует Тэсс? Достаточны ли психологические объяснения поведения Алека?

Какие библейские ассоциации возникают по поводу этой сцены?

Подумайте о кинематографическом воплощении образа Алека (Ли Лоусон) в фильме Романа Полански «Тэсс» (1979).

Текст 2

НА ФЕРМЕ КРИКА

20

Лето было в разгаре. Новые цветы, листья, соловьи, зяблики, дрозды разместились там, где всего год назад обитали другие недолговечные создания, в то время как эти были еще зародышами или частицами неорганического мира. Под лучами солнца наливались почки, вытягивались стебли, бесшумными потоками поднимался сок в деревьях, раскрывались лепестки и невидимыми водопадами и струйками растекались ароматы.

Жизнь работников и работниц фермера Крика текла беспечно, мирно, даже весело. Пожалуй, социальное их положение было самым счастливым, ибо они находились выше черты, у которой кончается нужда, и ниже той, где условности начинают сковывать естественные чувства, а погоня за пошловатой модой превращает довольство в скудость.

Так протекали дни, те дни, когда листва особенно обильна и кажется, будто природа преследует одну цель — выращивать растения. Тэсс и Клэр бессознательно изучали друг друга, неизменно балансируя на грани страсти, но, по видимому, не переступая ее. И, подчиняясь непреложному закону, стремились к одной и той же цели, подобно двум ручьям, текущим в одной долине.

Никогда Тэсс не была так счастлива, как теперь, и, быть может, ей не было суждено еще раз пережить такие же счастливые дни. В этой новой обстановке она чувствовала себя и физически, и духовно на своем месте. Молодое деревце, пустившее корни в ядовитую почву, где упало семя, было пересажено на более плодородную землю. Кроме того, и она, и Клэр до сих пор еще занимали позицию между простым влечением и любовью; здесь не было места глубоким волнениям, не было рефлексии с ее надоедливymi вопросами: «Куда увлекает меня этот новый поток? Какое значение имеет он для моего будущего? В какой связи находится он с моим прошлым?»

Для Энджела Клэра Тэсс пока была лишь отражением идеала, розовой теплой тенью, которая еще не завладела его сознанием. И он разрешал себе думать о ней, полагая, что интерес его является не больше чем интересом фи-

лософа, созерцающего крайне оригинальную и самобытную представительницу женского пола.

Встречались они постоянно, иначе и быть не могло.

Встречались ежедневно в странный и торжественный предутренний час, в лиловых или розовых лучах рассвета — ибо здесь нужно было вставать рано, очень рано. Коров доили ни свет ни заря, а перед этим, в начале четвертого, снимали сливки с молока. Обычно тот, кто первым просыпался от звона будильника, должен был будить остальных. Тэсс поступила на мызу последней, а к тому же вскоре обнаружилось, что на нее можно положиться — она не проспит, как это случалось с другими, — а потому эта обязанность все чаще выпадала на ее долю. Как только в три часа кончал дребезжать будильник, она выходила из своей комнаты и бежала к двери хозяина, затем поднималась по лестнице на мезонин к Энджелу и окликала его громким шепотом, после чего будила своих подруг. К тому времени как Тэсс успевала одеться, Клэр уже спускался вниз и выходил в свежую утреннюю прохладу. Остальные работницы и работники старались поваляться в постели подольше и появлялись через четверть часа.

Серые полутона рассвета не похожи на серые вечерние сумерки, хотя краски как будто одни и те же. На восходе солнца свет кажется активным, а тьма пассивна, тогда как вечером активен нарастающий мрак, а свет дремотно пассивен.

И вот, потому что эти двое так часто — и не всегда, быть может, случайно — вставали первыми на ферме, им начинало казаться, что во всем мире пробуждались от сна они первые. В начале своего пребывания на мызе Тэсс, одевшись, не снимала сливок с молока и тотчас же выходила во двор, где Клэр обычно ее поджидал. Открытый луг залит был призрачным туманным светом, который внушал им чувство оторванности ото всех, словно они были Адамом и Евой. В этом тусклом свете зарождающегося дня Тэсс казалась Клэру существом совершенным и духовно, и физически, наделенным чуть ли не царственным могуществом, — быть может, потому, что в пределах его кругозора вряд ли хоть одна женщина, столь же одаренная, как Тэсс, выходила из дому в такую раннюю пору; да и во всей Англии мало нашлось бы таких женщин. Красивые женщины обычно спят в летнюю утреннюю пору. Тэсс была подле него, а остальные просто не существовали.

Рассеянный странный свет, который окутывал их, когда они шли рядом к тому месту, где лежали коровы, часто заставлял его думать о часе Воскресенья. Ему и в голову не приходило, что подле него, быть может, идет Магдалина. Все кругом было окутано серыми тенями, и лицо его спутницы, притягивавшее его взгляд, поднималось над туманной мглой, словно светясь фосфорическим светом. Она казалась призрачным бесплотным духом — такой делали ее падавшие с северо-востока холодные лучи загорающегося дня. Его лицо, хотя он этого и не подозревал, производило на нее то же впечатление.

И в этот час, как было уже сказано, он сильнее всего ощущал ее странное очарование. Больше не была она доильщицей, но воплощением женственности. Полушутя называл он ее Артемидой, Деметрой и другими причудливыми именами, которые ей не нравились, потому что она их не понимала.

— Зовите меня Тэсс, — говорила она обиженно, и он повиновался.

Светало, и тогда она снова превращалась в женщину; лицо богини, которая может даровать блаженство, становилось лицом женщины, блаженства жаждущей.

В эти часы, когда люди еще спят, им случалось подходить совсем близко к водяным птицам. Из зарослей на границе луга, куда они ходили гулять, вылетали цапли, поднимая оглушительный шум, который напоминал стук распахивающихся дверей и ставней, либо, застигнутые врасплох, смело оставались стоять в воде и, следя за проходившей парой, медленно и бесстрастно поворачивали головы, словно марионетки, приводимые в движение часовым механизмом.

Они видели пласты легкого летнего тумана над лугами — пушистые, ровные и тонкие, как покрывало. На траве, седой от росы, виднелись островки там, где ночью лежал скот, — темно-зеленые сухие островки величиной с коровью тушу, разбросанные в океане росы. От каждого островка вилась темная тропинка, проложенная коровой, которая, покинув место ночлега, ушла пастись, — и они находили ее в конце этой тропинки. Узнав их, корова фыркала, и у ее ноздрей клубилось в тумане облачко пара. Тогда гнали они коров на мызу, а иногда доили их тут же.

Случалось, что летний туман сгущался, и луга походили на белое море, над которым, словно грозные скалы, поднимались отдельные деревья. Птицы взмывали над ним, вырываясь к свету, и парили в воздухе, греясь на солнце, либо садились на мокрые, сверкавшие, как стеклянные, прутья перекладки изгороди, пересекавшей луг. Туман оседал крохотными алмазами на ресницах Тэсс и мелким жемчугом осыпал ее волосы. Когда разгорался день, солнечный и банальный, роса испарялась, Тэсс теряла свою странную эфирную прелесть, ее зубы и глаза блестели в лучах солнца, и снова она была лишь ослепительно красивой доильщицей, у которой могли найтись соперницы среди других женщин.

В это время раздавался голос фермера Крика, который распекал за поздний приход работниц, живших не на мызе, и бранил старую Дебору Файэндер за то, что та не моет рук.

— Ради бога, Деб, подставь руки под насос. Ей-богу, если бы лондонцы знали, какая ты грязнуха, они бы покупали масла и молока еще меньше, чем теперь, а это не так-то просто.

Кончали доить коров, и тут Тэсс, Клэр и все остальные слышали, как миссис Крик отодвигает в кухне тяжелый стол от стены — эта процедура неизменно

предшествовала каждой трапезе; после завтрака раздавался снова тот же отчаянный скрип, когда стол водворяли на прежнее место.

Перевод Александры Кривцовой

Вопросы и задания

Какое место занимают в романе картины сельского труда? Какие исторические процессы нашли отражение в романе? Вспомните описание поместья д'Эрбервиллей в 5-й главе, описание работы механической молотилки на ферме Флинтком-Эш в 47-й главе. Как относится Гарди к изменениям в жизни деревни, связанным с модернизацией и индустриализацией?

Какие авторы, отечественные или зарубежные, разделяют в той или иной степени его взгляды?

Движение «Искусства и ремесла»

В XVIII–XIX вв. в Англии произошла промышленная революция. Англия превратилась в первую индустриальную страну мира. Переменились облик страны, темп и строй жизни. Но далеко не все британцы были этому рады. Слишком очевидны были негативные аспекты модернизации. Прекрасные сельские уголки старой Англии превращались в индустриальную пустыню или в дачную местность, застроенную уродливыми особняками нуворишей. Для нужд бизнеса вырубались леса, сады и парки, разрушались старинные здания. Старинные ремесла приходили в упадок, не выдерживая конкуренции с фабричным производством, заполняющим рынок стандартными дешевыми товарами. Крестьяне превращались в безликих производителей сельхозпродукции или пополняли ряды городского пролетариата, обреченного на изнурительный и плохо оплачиваемый труд.

Любой чувствительный человек смотрел на это с ужасом и отвращением. Те же явления вызывали ту же реакцию в других странах, вступивших на путь модернизации, — в Германии, Франции, в России. Ф. И. Тютчев противопоставляет картину прекрасного средневекового прошлого, когда в водах «пресловутого Дуная» вились хоробы фей, когда мир был жив и одухотворен («Месяц слушал, волны пели»), бездушной механизированной современности:

Все прошло, все взяли годы —
Поддался и ты судьбе,
О Дунай, и пароходы
Нынче рыщут по тебе.
(«Там, где горы, убегая...»)

Но в Англии, где эти проблемы ощущались особенно остро, реакция на них приобрела особую окраску и очень перспективное направление. В середине столетия там возникло движение, получившее в 1887 г. название «Искусства и ремесла» (*Arts and Crafts*). Во главе движения стоял художник и дизайнер Уильям Моррис, оно было поддержано знаменитым писателем и художником Джоном Рёскином. В движении принимали участие выдающиеся художники-прерафаэлиты: Данте Габриэль Россетти, Эдвард Бёрн-Джонс.

В идеях движения были и социалистические, и религиозные тона, но в целом пафос его был эстетическим. Морриса и его единомышленников удручало безобразие английского быта. Дома, вещи, улицы городов, одежда их жителей, рабочие предместья и загородные особняки казались им чудовищно некрасивыми. Корень зла они видели в том, что все это создавалось без любви и без искусства, отчужденным трудом наемного рабочего и предназначалось для невзыскательного вкуса буржуа — мещанина. Для них идеалом был труд средневекового ремесленника и крестьянина. В их представлении средневековый мастер был одновременно художником, инженером и рабочим, а его труд был также и религиозным служением. Они полагали, что возрождение средневекового мастерства не только сделает повседневность эстетически привлекательной, но и улучшит положение рабочего класса. Творчество, интеллектуальный и физический труд должны справедливо распределяться между всеми членами общества. Эти идеи были положены в основу деятельности нескольких гильдий, обществ и мастерских, изготавливавших предметы быта, детали интерьера, ткани, обои, разрабатывавших и исполнявших архитектурные проекты. Особенно известной была созданная в 1861 г. мастерская, которую возглавлял Уильям Моррис.

Участниками движения *Arts and Crafts* были созданы выдающиеся произведения. Они оказали решающее воздействие на оформление стиля модерн на рубеже XIX и XX вв. Еще важнее то, что движение оказалось успешным. Оно и отвечало потребностям европейского среднего класса в эстетизации быта, и формировало эти потребности.

Ирония заключается в том, что Моррис и его единомышленники мечтали о том, чтобы их изделия были доступны массам. Однако продукция была такой дорогой, что покупать ее могли только очень состоятельные представители среднего класса. Платье, нарисованное художником, спроектированное дизайнером и сшитое в единственном экземпляре искусным портным, будет стоить гораздо дороже массовки *H&M*. Но ведь и людей, достаточно состоятельных и образованных, чтобы ценить и приобретать изысканные вещи, становилось все больше. Сама идея *Arts and Crafts* могла возникнуть только в условиях очень высокого уровня благосостояния. И Моррис с единомышленниками, и их заказчики, восставая против стандартизации, принесенной индустриальной эпохой, сами были продуктом этой эпохи.

Участники движения, понимая свою задачу как возрождение и сохранение традиций средневекового мастерства, в действительности были первыми дизайнерами. Средневековый мастер сознательно или бессознательно следовал традиции. Содержание работы мастеров *Arts and Crafts* было иным. У них следование традиции приобретало характер стилизации, оставляло простор для иронии и творчества, они экспериментировали с новыми материалами и технологиями, произвольно сочетали разные жанры и формы.

И они наконец обозначили одно из самых ценных направлений развития западной цивилизации. Сейчас может казаться, что прекрасный облик городов и деревень Европы, чувство стиля, присущее их жителям, возникли и сохранились сами собой в силу благоприятного стечения исторических и географических обстоятельств. В действительности это результат совместной работы администраций, бизнесменов, архитекторов, реставраторов, граждан, в сравнительно недавнее время осознавших потребность в превращении среды обитания в эстетически привлекательное пространство.

Подумайте, что в романе Гарди перекликается с идеями движения «Искусства и ремесла».

Вопросы и задания

Вспомните определение и основные черты жанра идиллии. Что такое идиллический хронотоп? В каких произведениях литературы нового времени воспроизводятся черты идиллического хронотопа?

Идеализирует ли Гарди крестьян и крестьянскую жизнь?

Тэсс и Энджел кажутся себе Адамом и Евой; Энджел называет ее Артемидой, Деметрой, язычницей. Вспомните другие отсылки к Библии и к античной мифологии в романе Гарди. Как соотносятся между собой античные и библейские ассоциации?

Возвращаясь в Тэлботейс после поездки к родителям, Энджел видит Тэсс (гл. 27). Прокомментируйте фрагмент:

Она не слышала, как Клэр вошел, и не сразу его заметила. Она зевала, и он видел ее открытый рот, красный, как у змеи. Одну руку она высоко подняла над туго скрученным узлом волос, и там, где кончался загар, он увидел белую атласную кожу. Лицо ее разругивалось после сна, глаза были полузакрыты. Жизнь была в ней через край. Это было одно из тех мгновений, когда душа женщины полнее, чем когда-либо, облекается в плоть, когда самая одухотворенная красота становится плотской и чувственной.

Какое место в романе занимают вопросы религии? Как изображены священнослужители? Обратите внимание на образы родителей и братьев Энджела, на эпизод крещения ребенка Тэсс, на роль персонажа, пишущего где попало мрачные изречения

из Библии. Уточните свои представления об английской церкви. Как в европейском протестантизме решается вопрос о предопределении?

Литература и религия

Одна из самых впечатляющих сцен романа «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» — обряд крещения ребенка Тэсс, который она совершает самостоятельно. Священник ее родной деревни признает обряд действительным, но все же отказывает умершему в христианском погребении.

Нельзя не обратить внимания на плотность атмосферы религиозных поисков в романе. Отец Энджела участвует в теологических спорах Высокой и Низкой церкви Англии. Алек становится методистским проповедником. Станный бродяга пишет на стенах мрачные изречения из Библии, заставляющие вспомнить эпиграф к роману Толстого «Анна Каренина». Даже Изз цитирует Библию. Для многих крестьян посещение церкви — отнюдь не только развлечение, но источник глубоких духовных переживаний.

В романе Гарди отражен реальный факт активизации религиозной жизни в XIX столетии. Увеличивалось число прихожан, строились новые храмы. Одной из причин этого была, как это ни парадоксально, индустриализация, которая требовала притока в город выходцев из деревни. В городе они оказывались в новой среде, в среде очень отчужденной. Им требовалось место, где они могли бы чувствовать себя своими. Таким местом зачастую оказывалась церковь. С другой стороны, неудовлетворенность официальной церковью, которая превращалась в государственный институт с бюрократией и формализмом, порождала разнообразные сектантские движения и среди интеллектуалов, и у простонародья.

Активизация религиозной жизни часто не получала адекватного отражения в высказываниях тех деятелей культуры, которые ориентировались на рационалистические традиции Просвещения. Так, Зигмунд Фрейд уже в 1927 г. публикует работу «Будущее одной иллюзии». Иллюзия, о которой идет речь — религия. Религию Фрейд сравнивает с подростковым неврозом, полагает, что она исполнила определенную позитивную роль в защите цивилизации и побуждении человека к труду. Но в дальнейшем ей на смену должны прийти более совершенные способы регулирования человеческого поведения. Так что, скорее всего, религия в скором времени отомрет. Фрейд, как мы понимаем, оказался плохим пророком. Через менее чем всего лишь 40 лет в 1966 г. Джон Леннон дал интервью лондонской *Evening Standard*, где в частности сказал: «Христианство развалится. Мне не нужно даже это доказывать. Я прав, и вы увидите, что я прав. Мы теперь более популярны, чем Иисус Христос. Я не знаю, что исчезнет сначала — рок-н-ролл или христианство». После этого по всему миру прошли акции

протеста с битьем пластинок «Битлз», хотя, слава богу, без человеческих жертв, как после карикатур на пророка Магомета.

Но вот любопытно, что в 1927 г. слова Фрейда, а он тогда был суперзвездой, ничего подобного не вызвали, и он даже не предполагал, что такая реакция в принципе возможна. Он жил в более светском обществе, чем то, в котором мы живем сейчас.

Текст 3

«ТЕПЕРЬ ТЫ — ДРУГАЯ»

35

Ее рассказ был окончен; подтверждены отдельные места, даны объяснения. Тэсс ни разу не повысила голоса, ни одной фразы не сказала в свое оправдание и не плакала.

Но по мере того как разворачивался ее рассказ, изменялся, казалось, даже внешний вид окружающих предметов. Огонь в камине весело подмигивал, словно ехидно смеясь над нею и ее несчастьем, каминная решетка лениво ухмылялась — ей тоже было все равно, свет, отражаясь от грелки, целиком был занят разрешением проблемы красок. Все предметы с жутким единодушием снимали с себя ответственность. И, однако, ничто не изменилось с той минуты, как он ее целовал. Вернее — не изменился материальный состав предметов. Но сущность их стала иной.

Когда она умолкла, отзвуки их прежних ласк поспешили спрятаться в дальние уголки мозга, и лишь эхо напоминало о той поре, когда властвовали слепота и глупость.

Клэр вдруг помешал угли в камине; услышанное еще не проникло в глубь его сознания. Разбив головешку, он встал. Теперь он до конца понял ее исповедь. Лицо его сразу постарело. Напряженно задумавшись, он нервно постукивал ногой по полу. Мысли его скользили по поверхности — этим и объяснялись его бессознательные движения. Она знала все оттенки его голоса, но когда он заговорил, тон его был самый спокойный и повседневный.

— Тэсс!

— Я слушаю, любимый!

— Неужели я должен этому поверить? Ты говоришь так, как будто это правда, а ведь ты не лишилась рассудка. Хотя это было бы лучше, но нет, ты не сошла с ума... Моя жена, моя Тэсс! В тебе ничто не подтверждает эту мысль...

— Я не сошла с ума, — сказала она.

— И все же...

Он посмотрел на нее тупо, как будто плохо соображая, и продолжал:

— Почему ты не сказала мне раньше? Ах да! Собственно говоря, ты хотела сказать, но, помню, я тебе помешал!

Эти и другие его слова были лишь случайным лепетом, тогда как душа оставалась парализованной. Он отвернулся, наклонился над стулом. Тэсс последовала за ним на середину комнаты, остановилась и посмотрела на него широко раскрытыми глазами, в которых не было слез. Вдруг она упала на колени к его ногам и сжалась в комок.

— Ради нашей любви прости меня, — прошептала она пересохшими губами. — Простила же я тебе это.

И так как он не отвечал, она повторила:

— Прости меня, как я тебя простила! Тебя я простила, Энджел...

— Ты... да... ты простила.

— Но ты меня не прощаешь?

— К чему говорить о прощении, Тэсс? Ты была одним человеком, теперь ты — другая. Господи, можно ли простить или не простить такое чудовищное превращение?

Он запнулся, обдумывая это определение, и вдруг разразился страшным смехом, таким же противоестественным и жутким, как адский хохот.

— Не надо, не надо! Ты убиваешь меня! — вскрикнула она. — Сжалась надо мной, сжался!

Он не ответил. И, смертельно побледнев, она вскочила.

— Энджел, Энджел! Что значит этот смех? — вырвалось у нее. — Знаешь ли ты, как он мне страшен?

Он покачал головой.

— Я надеялась, мечтала, молилась о том, чтобы сделать тебя счастливым! Я мечтала о том, какая радость для меня дать тебе счастье и какой недостойной женой буду я, если это мне не удастся! Вот о чем я думала, Энджел!

— Знаю.

— Я думала, Энджел, что ты меня любишь — меня, вот то, что во мне! А если ты меня любишь, как же можешь ты так смотреть и говорить? Мне страшно. Я тебя полюбила, и полюбила навеки, как бы ты ни изменился, как бы ты ни был унижен, потому что ты — это ты! И большего я не прошу. Как же можешь ты, любимый мой муж, перестать меня любить?

— Повторяю, та женщина, которую я любил, не ты.

— Но кто же?

— Другая в твоём обличье.

Перевод Александры Кривцовой

Вопросы и задания

Объясните поведение Клэра в этом эпизоде. Обратите внимание на его социальное происхождение, положение, планы на будущее.

Энджел намеревается на практике изучить все деревенские профессии. Каких героев русской литературы он напоминает?

Вспомните, как реагирует Клэр на рассказ Тэсс о ее благородном происхождении. В какой степени свойствен ему снобизм?

Подумайте о том, что Клэр видит в Тэсс дитя природы и ожидает от нее невинности, хотя должен был бы знать, что природа вовсе не невинна, и о том, что невинности он ожидает от той, кому труднее всего было ее соблудости.

Сравните поведение Энджела в этом эпизоде с поведением Торвальда Хельмера, узнавшего о преступлении Норы (Ибсен, «Кукольный дом»).

Вспомните сюжетную линию Наташи Ростовской, князя Андрея и Анатоля Курагина в «Войне и мире». В чем сходства и различия ситуаций и характеров в романах Толстого и Гарди?

Каков смысл соотношения характеров Энджела Клэра и Алека д'Эрбервилля?

Перечитайте 49-ю главу, в которой сообщается о перемене в сознании Энджела. Гарди пишет:

За время своего отсутствия он духовно повзрослел лет на десять. Теперь он ценил в жизни не столько красоту, сколько долг. Давным-давно отвергнув старые мистические системы, он пересмотрел и старый кодекс морали, придя к выводу, что и он нуждается в изменениях. Кого можно назвать нравственным человеком? И вопрос еще более существенный: что значит быть нравственной женщиной? Красота или уродство натуры проявляются не только в уже совершенном, но и в стремлениях и импульсах; подлинная история человека определяется не тем, что он совершил, но тем, что хотел совершить.

Подумайте, почему манеру Гарди многие считают старомодной. Что в этой манере могло раздражать Генри Джеймса? Что в романе выглядит как литературная условность?

Что делает неизбежной кровавую развязку?

В романе, в речи повествователя или героев, предложено несколько вариантов объяснения судьбы Тэсс. Вспомните их, назовите, подумайте, какие из них более, а какие менее убедительные.

Следует ли видеть в истории Тэсс действие мировых (исторических, биологических, божественных) законов или бессмысленное сцепление несчастных случайностей?

В начале романа упоминается книга «Полный предсказатель судьбы», к которой мать Тэсс относится с суеверным страхом; в ходе действия неоднократно появляется тема предсказаний, предзнаменований, дурных примет. Означает ли это веру автора в предопределенность несчастливой судьбы Тэсс?

Вспомните поступки Тэсс в ключевые моменты сюжета. В какой мере она сама управляет своей судьбой, в какой — подчиняется обстоятельствам?

В конце повествователь говорит: «*Правосудие* свершилось, и “глава бессмертных” (по выражению Эсхила) закончил игру свою с Тэсс». Упоминание Эсхила уподобляет Тэсс трагической героине. Вспомните, какая логика управляет поступками эпического и трагического героя в античной и средневековой литературе. В каком смысле история Тэсс может рассматриваться как трагедия?

Сравните историю Тэсс с историями Анны Карениной, Катерины Кабановой, героинь классических трагедий.

Если бы Тэсс судили сейчас, какими были бы позиции адвоката, прокурора, вердикт присяжных, приговор суда?

Трагедия, трагическое

Значение слова «трагедия» почти стерлось. Сейчас трагедией называют любое ДТП со смертельным исходом. Между тем, единственное, что делает трагедию трагедией — смысл. В трагедии страдания и смерть героя не бессмысленны. В Афинах представление трагедии было формой богослужения. Герой трагедии может думать, что имеет дело со сцеплением случайных обстоятельств, ведущих его к гибели, но в итоге понимает, что осуществляет судьбу, которая ему предписана свыше. Трагедия демонстрирует зрителям единство и целостность мироздания. В трагедии Нового времени, начиная с Шекспира и Корнеля, герой сам выбирает, какой — трагической или абсурдной — будет его судьба, причем возможность осуществления трагической судьбы не подлежит сомнению.

По-видимому, в сознании человека XX в. преобладает пафос недоверия к трагедии, сомнение в том, что существуют какие-то ценности, превышающие человеческий масштаб. Акты индивидуального героизма и самопожертвования заключены в картину мира, которая выглядит скорее абсурдной, чем трагической. Поэтому и слово «трагедия» начинает употребляться без разбора.

Текст 4

СТОУНХЕНДЖ

58

Небо было затянуто облаками, но лунный свет, пробивавшийся сквозь эту завесу, помогал им ориентироваться. Однако вскоре луна зашла, тучи, казалось, нависли над самой головой, и стало темно, как в подземелье. Однако они кое-как продвигались вперед, стараясь идти по траве, чтобы не слышно было шагов; это не представляло затруднений, так как ни заборов, ни живой изгороди

им не попадалось, кругом тянулась открытая пустынная черная равнина, над которой дул резкий ветер.

Так прошли они в темноте две-три мили, как вдруг Клэр заметил, что перед ними маячит какое-то гигантское строение. Они едва на него не наткнулись.

— Что это за странное место? — воскликнул Энджел.

— Здесь все гудит, — сказала она. — Слушай!

Он прислушался. Ветер, разбиваясь о строение, гудел, словно дрожала струна гигантской арфы. Больше ничего не было слышно. Вытянув руку, Клэр шагнул вперед и коснулся вертикальной стены. Казалось, она была сложена не из отдельных камней, а представляла собой одну сплошную каменную глыбу. Проведя по ней рукой, он убедился, что это колоссальная прямоугольная колонна; вытянув левую руку, он нащупал вторую такую же колонну. Вверху, между ними, черное небо казалось еще чернее — там нависал соединяющий их архитрав. Клэр и Тэсс осторожно прошли между колоннами, и гулкое эхо отвечало на их тихие шаги; но оказалось, что они все еще находятся под открытым небом. Строение это было лишено крыши. Тэсс боязливо затаила дыхание, а Энджел с недоумением проговорил:

— Что это может быть?

Свернув в сторону, они наткнулись еще на одну колонну, похожую на башню, прямоугольную и мощную, как и первая. Здесь не оказалось ничего, кроме колонн, просветов между ними и архитравов, соединяющих некоторые колонны.

— Настоящий храм ветров, — сказал Клэр.

Следующая колонна стояла совсем одиноко, другие образовывали трилитоны, а большинство лежало на земле, и по их широкой поверхности могла бы проехать карета.

Тэсс и Клэр убедились, что находятся в лесу из монолитов, возвышающихся среди покрытой травой равнины. Углубившись в эту обитель ночи, они остановились.

— Это Стоунхендж! — воскликнул Клэр.

— Языческий храм?

— Да. Он древнее столетий. Древнее, чем д'Эрбервилли! Что же нам делать, дорогая? Пойдем дальше искать пристанища.

Но Тэсс была совсем измучена, она легла на продолговатую каменную плиту, защищенную от ветра колонной. Днем солнце нагрело камень, и теперь он был сухой и теплый, тогда как жесткая трава вокруг покрылась холодной росой, пропитавшей подол ее платья и ботинки.

— Я не хочу идти дальше, Энджел, — сказала она, протягивая к нему руку. — Нельзя ли остаться здесь?

— Боюсь, что нет. Днем это место открыто со всех сторон, хотя сейчас оно и кажется уединенным.

— Я припоминаю, что один из родственников моей матери был здесь пастухом. А в Тэлботейс ты меня называл язычницей. Значит, теперь я дома.

Он опустилсь подле нее на колени и коснулся губами ее губ.

— Ты совсем засыпаешь, дорогая. Мне кажется, ты лежишь на алтаре.

— Мне здесь очень нравится, — прошептала она. — Я была бесконечно счастлива, а здесь так торжественно и уединенно, нет ничего, только небо над головой. Можно подумать, что, кроме нас двоих, в целом мире нет никого. И я бы хотела, чтобы только мы двое и были на свете, — мы и Лиза Лу.

Клэр решил, что ей следует отдохнуть здесь до рассвета, и, прикрыв ее своим пальто, сел рядом с ней.

— Энджел, если что-нибудь случится со мной, ты ради меня позаботишься о Лизе Лу? — спросила она после долгого молчания, когда они оба прислушались к ветру, завывающему среди колонн.

— Да.

— Она такая добрая, простодушная и чистая. О Энджел, я бы хотела, чтобы ты женился на ней, если лишишься меня, а это случится скоро. Женись на ней!

— Лишаясь тебя, я лишаюсь всего. И она — моя свояченица.

— Это ничего не значит, любимый. В Марлоте часто женятся на свояченицах. Лиза Лу милая и кроткая девочка, а какая она стала красивая! О, я бы не ревновала тебя к ней, когда мы будем духами! Ах, если бы ты воспитал, обучил ее, Энджел, и поднял до себя!.. В ней есть все, что было лучшего во мне, и нет моих недостатков; а если бы она стала твоей, было бы так, словно смерть нас не разлучила... Ну вот, теперь я тебе сказала. Больше я не буду говорить об этом.

Она умолкла, а он задумался. Далеко на северо-востоке он видел между колонн горизонтальную полосу. Черный облачный свод приподнимался, словно крышка горшка, пропуская у края земли свет загорающегося дня, и при этом свете начали вырисовываться темные монолиты и трилитоны.

— Здесь приносили жертву богу? — спросила она.

— Нет, — сказал он.

— А кому?

— Я думаю, солнцу. Вот тот высокий камень стоит в стороне и обращен к востоку; из-за него скоро выглянет солнце.

— Помнишь, любимый, — сказала она, — пока мы не поженились, ты никогда не хотел касаться моих верований? Но все-таки я знала твои мысли и думала так, как думал ты, — не потому, что у меня были какие-то убеждения, а только потому, что ты так думаешь. Скажи мне теперь, Энджел, как по-твоему, встретимся мы снова после смерти? Я хочу знать.

Он поцеловал ее, чтобы избежать ответа в такую минуту.

— О Энджел... боюсь, что это значит — нет! — воскликнула она, заглушив рыдание. — А я так хотела тебя увидеть, так хотела! Энджел, неужели даже ты и я не встретимся? А ведь мы так любим друг друга!

Подобно тем, кто был сильнее, чем он, Клэр не ответил на роковой вопрос, заданный в роковую минуту. И снова они умолкли.

Минуты через две дыхание ее стало ровнее, пальцы, сжимавшие его руку, разжались, и она заснула. В бледном серебристом свете, разгорающемся на востоке, великая равнина казалась черной и словно приблизилась к ним; сосредоточенная, напряженная тишина окутывала необъятное пространство — тишина, предшествующая рассвету. Восточные колонны с архитравами чернели на фоне светлого неба, дальше виднелся камень Солнца, очертаниями своими напоминающий язык пламени, а перед ним жертвенник. Ночной ветер стих, и вода, скопившаяся в выбоинах, напоминающих чаши, застыла неподвижно. В то же мгновение за восточным краем развалин мелькнуло темное пятно. Это была голова человека, шедшего по ложбине за камнем Солнца. Клэр пожалел, что они не ушли отсюда, но сейчас благоразумнее было остаться на месте. Человек направлялся прямо к тем колоннам, среди которых они приютились.

Сзади послышался шум — шарканье ног. Оглянувшись, он увидел над поверженной колонной еще человека; не успел он опомниться, как справа, под трилитомом, появился еще один, а слева другой. Рассвет позволил Клэру разглядеть, что человек, шедший с западной стороны, был высокого роста и в нем чувствовалась военная выправка. Очевидно, они их сознательно окружили. Значит, Тэсс сказала правду! Вскочив, он стал осматриваться, ища какое-нибудь оружие, камень... мелькнула мысль о бегстве. Но тот, что был ближе всех, уже подошел к нему.

— Бесплезно, сэр, — сказал он. — Нас здесь шестнадцать человек, и вся округа поднята на ноги.

— Дайте ей самой проснуться, — шепотом умолял он обступивших его людей.

Только теперь они увидели, где она лежит, и не стали возражать; неподвижные, как колонны, они стояли и стерегли ее. Он подошел к каменной плите и, склонившись над Тэсс, взял ее маленькую руку; дыхание ее было короткое и слабое, как у ребенка. Светало. Все ждали. Фигуры людей были темные, а лица и руки казались посеребренными; блестели серо-зеленые камни, но равнина все еще была окутана мраком. Всходило солнце; луч упал на лицо спящей, коснулся ее век и разбудил ее.

— Что случилось, Энджел? — спросила она, приподнимаясь. — Они пришли за мной?

— Да, любимая, — сказал он. — Они пришли.

— Так и должно быть, — прошептала она. — Энджел, я почти рада... да, рада! Это счастье не могло быть долговечным. Слишком оно велико. Я была счастлива, а теперь я не доживу до того времени, когда ты будешь меня презирать.

Она встала, выпрямилась и шагнула вперед, но никто не пошевелился.

— Я готова, — спокойно сказала она.

Перевод Александры Кривцовой

Вопросы и задания

Охарактеризуйте символику эпизода.

«Тэсс из рода д'Эрбервиллей» принадлежит к «уэссекскому циклу» произведений Гарди. Уточните свои представления о месте действия романа.

Какую роль в романе играют исторические ассоциации? Какие образы связаны с доримским прошлым Англии, с эпохой нормандского завоевания, со Средневековьем? Есть ли основания видеть в романе Гарди отражение идей декаданса?

По образованию Гарди был архитектором, в частности, занимался восстановлением средневековых церквей. Что в романе может быть связано с этой сферой интересов и знаний автора?

Томас Гарди (Thomas Hardy, 1840–1928)

Томас Гарди (сейчас чаще Харди) родился в маленькой деревне в графстве Дорсет на юго-западе Англии. Дед и отец Гарди были каменщиками. Родители не могли оплатить его обучение в университете. То, что Энджел Клэр был лишен возможности получить университетское образование, как и герой романа «Джуд Незаметный», — автобиографический мотив. Гарди получил гуманитарное образование, самостоятельно изучая литературу, латынь и греческий. Он получил архитектурную подготовку в небольшой строительной фирме в Дорчестере (столице графства Дорсет) и затем в Лондоне в Королевском колледже. В качестве архитектора проводил работы по восстановлению старинных церквей.

Первый роман Гарди не заинтересовал издателей и был уничтожен автором. Второй роман, «Отчаянные средства», был опубликован в 1871 г. С романом «Голубые глаза», который публиковался по частям в *Tinsley's Magazine* в 1872–1873 гг., связывают происхождение термина *cliffhanger* («висящий над обрывом»), который обозначает прием, используемый в сериалах или в «романах с продолжением»: герой попадает в драматическую ситуацию, требующую немедленных действий, но на этом серия или фрагмент завершается.

Широкое признание получил пятый роман Гарди, «Вдали от безумствующей толпы» (*Far from the Madding Crowd*, 1874). В этом романе Гарди впервые называет регион на юго-западе Англии, где происходит действие большинства его романов, Уэссексом, используя название древнего королевства, располагавшегося там в пору раннего Средневековья. Благодаря успеху романа Гарди оставил работу архитектора и сосредоточился на литературе.

Чувствуя себя чужаком в литературном и светском Лондоне, Гарди большую часть времени проводит в родных местах. В 1885 г. он построил дом в Дорчестере, где, будучи очень состоятельным человеком, жил до самой смерти.

Самые известные свои книги («Возвращение на родину», 1878, «Мэр Кэстербриджа», 1886, «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», 1891, «Джуд Незаметный», 1896) Гарди определял как «романы характеров и среды».

После того как «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» и «Джуд Незаметный» получили крайне неблагоприятные отзывы критики, которая сочла их «пессимистическими» и «безнравственными», Гарди перестал писать романы. В последние десятилетия жизни он выступал исключительно как поэт. Британцы его поэтическое наследие оценивают так же высоко, как и прозу. Впрочем, статус классика он обрел еще при жизни.

«ТАМ, ВНУТРИ» (*INTÉRIEUR*, 1894) МОРИСА МЕТЕРЛИНКА

Театральность и драматизм

Подумайте о значениях, в которых используют слова «театральность» и «драматизм». Что называют драматическим в жизни, и что — в театре?

Сюжет

Охарактеризуйте ситуацию и действие пьесы «Там, внутри».

Персонажи

Охарактеризуйте персонажей пьесы. Каковы их сюжетные функции? Обратите внимание на то, что расстановка персонажей «внутри» отчасти воспроизводится в расстановке персонажей «снаружи».

Текст 1

ТЕАТР СМЕРТИ

Старый сад, в саду — ивы. В глубине дом; три окна нижнего этажа освещены.

Довольно явственно видно семью, сидящую при лампе. Отец — у камелька.

Мать облокотилась на стол и смотрит в пустоту. Две молодые девушки в белом вышивают, мечтают и улыбаются тишине комнаты. Склонившись головкой на левую руку матери, дремлет ребенок. Когда кто-нибудь встает, ходит или шевелится, то благодаря расстоянию, свету лампы и неотчетливо видимым оконным стеклам величественные, медлительные, скупые движения человека кажутся бесплотными.

В сад осторожно входят старик и незнакомец.

Старик. Мы в той части сада, которая за домом. Здесь они никогда не бывают. Дверь — с другой стороны. Она заперта, ставни закрыты. А с этой стороны нет ставен, и я видел свет... Да, они все еще сидят при лампе. Хорошо, что они не слышали, как мы вошли. Пожалуй, мать или девушки вышли бы, и что тогда делать?

Незнакомец. Так что же нам все-таки делать?

Старик. Прежде всего надо посмотреть, все ли они тут. Да, вон у камелька отец. Сидит, сложив руки на коленях... Мать облокотилась на стол...

Незнакомец. Она смотрит на нас...

Старик. Нет, она сама не знает, на что смотрит, глаза ее не мигают. Она не может нас видеть — на нас падает тень от высоких деревьев. Только не подходите ближе... Обе сестры умершей тоже здесь. Они спокойно вышивают, а ребенок уснул. В углу часы, они показывают девять... Никто ничего не подозревает, все молчат.

Незнакомец. Нельзя ли привлечь внимание отца, сделать ему знак? Он повернул голову в нашу сторону. Хотите, я постучу в окно? Сначала должен узнать кто-нибудь один...

Старик. Не знаю, кого выбрать... Надо действовать очень осторожно... Отец стар и хил... Мать тоже... А сестры еще так молоды... И все любили ее, как уже никогда больше любить не будут... Я такого счастливого дома нигде не видел... Нет, нет, не подходите к окну — это хуже всего... Лучше сообщить о происшедшем как можно проще, как о самом обыкновенном случае. Нам с вами нельзя быть особенно печальными, не то их печаль тотчас превысит нашу, и мы не будем знать, что делать... Обойдем дом, постучим в дверь и войдем как ни в чем не бывало. Я войду первый. Они не удивятся, увидев меня, — я иногда захожу вечером, приношу им цветов, фруктов, сижу с ними.

Незнакомец. Зачем я пойду? Идите один. Я подожду, — пока меня позовут... Они меня никогда не видали... Я — прохожий, я — незнакомец...

Старик. Лучше, если вы пойдете со мной: несчастье, о котором сообщает не один человек, а хотя бы двое, не так ярко и не так тяжело... Я думал об этом, когда шел сюда... Если я войду один, мне придется заговорить сейчас же; они узнают все сразу, и я уже ничего не смогу прибавить, а я боюсь молчания, которое следует за последними словами, возвещающими несчастье... Тогда-то сердце и разрывается... Если же мы войдем вместе, я скажу им, например, после долгих подходов: «Когда ее нашли, она плыла по реке, и руки ее были сложены...»

Незнакомец. Руки ее не были сложены — ее руки были вытянуты вдоль тела.

Старик. Вот видите: говоришь, что взбредет в голову... И несчастье теряется среди подробностей... Если же я войду один, то с ними, насколько я их знаю, в первую же секунду может произойти нечто ужасное, и бог знает чем еще это кончится... А если мы будем говорить поочередно, они станут слушать нас и не заглянут в лицо страшной вести... Не забудьте, что там и мать, а она чуть жива... Хорошо, если бы первая волна разбилась о несколько ненужных слов... Пусть вокруг несчастных идет разговор, лишь бы они были не одни! Даже самые равнодушные несут на себе, сами того не зная, какую-то часть горя... Так, без шума, без усилий оно и рассеется, подобно воздуху, подобно свету...

Незнакомец. Вы весь вымокли, с вас течет.

Старик. Я замочил только край плаща... А вам, кажется, холодно. Вы весь в грязи... Дорогой я этого не заметил — темно.

Незнакомец. Я вошел в воду по пояс.

Старик. Когда я прибежал, прошло уже много времени с тех пор, как вы ее нашли?

Незнакомец. Всего несколько минут. Я шел в деревню по крутому берегу реки, было уже поздно, скоро стемнело. Я смотрел на реку, потому что она была светлее дороги, и вдруг недалеко от камышей мелькнуло что-то странное... Я спустился и увидел ее волосы — они поднялись над ее головой, и вода кружила их...

В комнате обе девушки поворачивают головы к окну.

Старик. Вы заметили, как дрогнули волосы на плечах у обеих сестер?

Незнакомец. Они повернули головы в нашу сторону... Они просто повернули головы. Я, может быть, слишком громко говорил.

Девушки принимают прежнее положение.

Они уже не смотрят... Я вошел в воду по пояс, взял ее за руку и легко вытащил на берег... Она была так же красива, как и ее сестры...

Старик. Пожалуй, она была самая красивая... Не знаю, почему на меня вдруг нашло малодушие...

Перевод Николая Минского и Людмилы Вилькиной

Вопросы и задания

Отец, мать и дочери «внутри» заняты самыми обыкновенными вечерними делами. Однако во вступительной ремарке движения человека названы «величественными». Почему?

Обычно смерть героя завершает сюжет (например, в драме Островского «Гроза»). В пьесе Метерлинка действие начинается со смерти. Что это меняет в действии драмы?

Кому из персонажей принадлежит в действии главная роль? Как соотносены в пьесе речь и действие? Что кажется в действии необычным? Что указывает на существование связи между действием снаружи и внутри?

Смерть девушки отчасти напоминает смерть Офелии в «Гамлете». Обратите внимание на то, что и организация пространства напоминает сцену шекспировского театра. Вспомните эпизод «мышеловки» в «Гамлете». Как у Шекспира соотносено действие

на внутренней сцене с действием на внешней? Каково соотношение действия «внутри» и «снаружи» у Метерлинка?

В действии принимают участие дочери старика Марфа и Мария. Соответствуют ли их характеры традиционным представлениям о евангельских сестрах? Как обыгрывается в пьесе евангельская символика?

Первоначально пьеса «Там, внутри», как и некоторые другие пьесы Метерлинка, предназначалась автором для театра марионеток. Что в ее поэтике может быть связано с театральными традициями, в которых игра живого актера не занимает главного положения?

Почему при этом режиссеры так любили ставить Метерлинка, а актеры так охотно играли в его пьесах?

Что символично в этой пьесе и как может расшифровываться ее символика?

Вспомните эпизод из пьесы Чехова «Чайка»: Треплев представляет публике свою пьесу.

Текст 2

ЛЮДИ, ЛЬВЫ, ОРЛЫ И КУРОПАТКИ

Треплев выходит из-за эстрады.

Аркадина (сыну). Мой милый сын, когда же начало?

Треплев. Через минуту. Прошу терпения.

Аркадина (читает из «Гамлета»). «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах — нет спасенья!»

Треплев (из «Гамлета»). «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступления?»

За эстрадой играют в рожок.

Господа, начало! Прошу внимания!

Пауза.

Я начинаю. (Стучит палочкой и говорит громко.) О вы, почтенные старые тени, которые носитесь в ночную пору над этим озером, усыпите нас, и пусть нам приснится то, что будет через двести тысяч лет!

Сорин. Через двести тысяч лет ничего не будет.

Треплев. Так вот пусть изобразят нам это ничего.

Аркадина. Пусть. Мы спим.

Поднимается занавес; открывается вид на озеро;
луна над горизонтом, отражение ее в воде; на большом камне сидит
Нина Заречная, вся в белом.

Нина. Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, — словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли... Уже тысячи исков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно.

Пауза.

Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа — это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь.

Показываются болотные огни.

Аркадина (*тихо*). Это что-то декадентское.

Треплев (*умоляюще и с упреком*). Мама!

Нина. Я одинока. Раз в сто лет я открываю уста, чтобы говорить, и мой голос звучит в этой пустоте уныло, и никто не слышит... И вы, бледные огни, не слышите меня... Под утро вас рождает гнилое болото, и вы блуждаете до зари, но без мысли, без воли, без трепетания жизни. Боясь, чтобы в вас не возникла жизнь, отец вечной материи, дьявол, каждое мгновение в вас, как в камнях и в воде, производит обмен атомов, и вы меняетесь непрерывно. Во вселенной остается постоянным и неизменным один лишь дух.

Пауза.

Как пленник, брошенный в пустой глубокий колодец, я не знаю, где я и что меня ждет. От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить, и после того материя

и дух сольются в гармонии прекрасной, и наступит царство мировой воли. Но это будет лишь, когда мало-помалу, через длинный, длинный ряд тысячелетий и луна, и светлый Сириус, и земля обратятся в пыль... А до тех пор ужас, ужас...

Пауза; на фоне озера показываются две красных точки.

Вот приближается мой могучий противник, дьявол. Я вижу его страшные багровые глаза...

Аркадина. Серой пахнет. Это так нужно?

Треплев. Да.

Аркадина *(смеется)*. Да, это эффект.

Треплев. Мама!

Нина. Он скупает без человека...

Полина Андреевна *(Дорну)*. Вы сняли шляпу. Наденьте, а то простудитесь.

Аркадина. Это доктор снял шляпу перед дьяволом, отцом вечной материи.

Треплев *(вспылив, громко)*. Пьеса кончена! Довольно! Занавес!

Аркадина. Что же ты сердишься?

Треплев. Довольно! Занавес! Подавай занавес! *(Топнув ногой.)* Занавес!

Занавес опускается.

Вопросы и задания

Что позволяет видеть в этом эпизоде пародию на Метерлинка? Обратите внимание, что «Чайка» заканчивается самоубийством Треплева, о котором Дорн не решается сразу сказать Аркадиной.

Отзывы Чехова о Метерлинке ироничны. Заречная говорит Треплеву, что в его пьесе трудно играть: в ней «мало действия, одна только читка. И в пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь...» Однако Дорну пьеса понравилась.

Он хочет поддержать автора, говорит ему теплые слова, советует изображать только важное и вечное. Треплев тронут, но почти не слушает Дорна и прерывает его рассуждения вопросом о том, что для него на самом деле важно: «Виноват, где Заречная?»

**Морис Метерлинк (Maurice (Mooris) Polydore
Marie Bernard Maeterlinck, 1862–1949)**

Метерлинк — бельгийский драматург. Королевство Бельгия появилось в результате политических игр из той части владений испанских Габсбургов во Фландрии, которая осталась католической. Этнически Бельгия разнородна, примерно половину ее населения составляют валлоны, говорящие по-французски, половину — фламандцы, говорящие на языке, близком к голландскому. Метерлинк родился во фламандском Генте, в семье фламандцев, но писал по-французски. Он изучал право, некоторое время занимался адвокатурой. С 1887 г. жил в основном во Франции, хотя сотрудничал с бельгийскими театрами и изданиями. Помимо пьес, писал также стихи и натурфилософские трактаты («Жизнь пчел», «Разум цветов» и др.), в которых проводил параллели между жизнью человеческого сообщества и жизнью насекомых и растений. Первую пьесу, «Принцесса Мален», опубликовал в 1889 г. Пьеса получила восторженный отзыв известного критика Октава Мирбо. На протяжении 1890-х гг. были опубликованы и поставлены пьесы, принесшие ему наибольшую славу: «Непрошенная», «Слепые», «Семь принцесс», «Пеллеас и Мелисанда», «Там, внутри», «Смерть Тентажиля», «Аглавена и Селизетта». Метерлинк ставят ведущие театры мира; есть замечательная традиция постановок в России. Марсель Пруст и Николай Бердяев были его поклонниками. В 1911 г. Метерлинк стал лауреатом Нобелевской премии («за многогранную литературную деятельность, и особенно за драматические произведения, которые отмечаются богатством воображения и поэтической фантазией»). Из более поздних пьес наиболее известны «Монна Ванна», «Чудо святого Антония», «Синяя птица». В 1940 г., спасаясь от гитлеровцев, Метерлинк уехал в США, вернулся во Францию после войны. Он так боялся смерти, что прожил до 86 лет.

Пьесу «Там, внутри» можно назвать реалистической. Все, что в ней происходит, нисколько не нарушает обычных представлений о правдоподобии. На сцене изображены семейство среднего достатка, дом и сад, каких множество в пригородах Брюсселя или Парижа. Таковы же «Слепые», «Непрошенная». Хотя в последней действие происходит «в темной зале старого замка», в персонажах нет ничего аристократического. Они ничем не отличаются от публики, что сидит в зале.

Но пьесы Метерлинка разнообразны. Есть у него сатирическая пьеса «Чудо святого Антония», костюмная историческая драма «Монна Ванна». Особая группа — пьесы на сказочные сюжеты: «Принцесса Мален», «Смерть Тентажиля», «Аглавена и Селизетта», «Синяя птица». Одна из самых известных — «Пеллеас и Мелисанда» (1892), музыкальные версии которой создали Клод Дебюсси, Габриэль Форе, Арнольд Шёнберг, Ян Сибелиус. На русский язык пьесу перевел Валерий Брюсов.

В начале пьесы рыцарь Голо видит прекрасную Мелисанду в глухом лесу. Свою золотую корону она уронила в источник и наотрез отказывается отвечать на вопросы о себе. Зритель, знакомый с европейским сказочным репертуаром, хотя бы со сказкой Андерсена «Дикие лебеди», легко представит себе и далекое королевство, и злую колдунью-мачеху. Голо берет Мелисанду в жены и увозит в свою страну, которой правит его дед, мудрый король Аркель. Но Мелисанда и Пеллеас, младший брат Голо, влюбляются друг в друга. Голо убивает их.

По-видимому, сказочные мотивы у Метерлинка играют ту же роль, что в оперном и балетном искусстве XIX в.: вспомним «Лебединое озеро» и «Спящую красавицу» Чайковского, сказочные оперы Римского-Корсакова. Это своего рода «второй фольклоризм». Первый был романтическим. Романтики вслед за Гердером видели в фольклоре адекватное выражение народного духа и с целью его возрождения обращались к мифу и сказке. Другие оттенки имело обращение к фольклору в популярном искусстве XIX в. Там это просто красивые сказки, в которых зритель в облагороженных формах узнавал свои собственные чувства и обстоятельства своей собственной жизни. В сюжетных коллизиях пьес Метерлинка, взятых сами по себе, нет ничего мистического: Селизетта ревнует мужа к вдове своего брата Аглавене («Аглавена и Селизетта»). Обыкновенные бытовые сюжеты детерриториализируются, потому что их события происходят «в темных залах старых замков» или «в старых-старых лесах под северным небом».

Это казалось очень привлекательным и для публики, и для режиссеров и художников, создававших красивые декорации. Метерлинк был в самом деле очень талантливый театральный автор, умевший работать паузой, светом, звуком, ракурсом. Его пьесы располагали к созданию эффектных зрелищ, требовавших сложной машинерии и отвечавших вкусу к театральности.

По-видимому, сам Метерлинк скорее тяготел к лаконизму; как-то он заметил, что человек, закрывший лицо руками, — самое драматическое зрелище, какое можно вообразить.

Внешнее действие у Метерлинка сводится к минимуму, превращается в ряд картин. Драматизм возникает из противоречия между внешним и внутренним действием. Настоящее действие происходит «внутри» или «за сценой». То, что происходит на сцене, указывает на это настоящее действие. Настоящее действие создает то, что в театре называют «подводным течением». Несоответствие внешнего и внутреннего действия, неадекватность слова и события осваивались и другими драматургами, и до Метерлинка. Метерлинк сделал разрыв внешнего и внутреннего действия демонстративным. Герои выражают себя не действием и словом, а позой и молчанием. Реальность внешнего становится призрачной, стирается. Так же стирается слово, оно перестает быть выражением идеи, как в кульминационных сценах пьес Ибсена. При этом, как пишет А. Рыбина,

«Метерлинк как бы придает слову материальность» [Зарубежная литература конца XIX — начала XX века, с. 185] — в том смысле, что оно значит не меньше и не больше, чем шорох листвы, или лязг оттачиваемой косы, или звук дыхания. И это правильно, потому что люди обычно именно так и говорят — сбивчиво, невнятно, мимо темы. Поэтому, видимо, актеры охотно играли в пьесах Метерлинка — они предоставляли им новые возможности выразительности.

При этом в театре Метерлинка имеется и другая тенденция, едва ли не противоположная. В пьесе «Там, внутри» основное действие протекает в молчании, за освещенными окнами дома. Но речь Старика и Незнакомца вовсе не намекает на страшную тайну, а сообщает о ней прямо. Происходит то, что обычно происходит спокойным вечером в кругу семьи, но говорится то, что обычно не говорится. Такая комментирующая речь почти неизменно присутствует в пьесах Метерлинка. В этом смысле его театр, «театр молчания», едва ли не многословен. Это особенно очевидно при его сопоставлении с театром Чехова.

Метерлинк воспринимается как главный представитель символизма в драме. Однако символизм разнообразен. Метерлинк использует самые общеизвестные символы, образы, которые получили символический смысл задолго до него. Так, в «Слепых» сцену украшают асфодели — цветы, растущие в царстве мертвых; в «Непрошенной» раздается лязг оттачиваемой косы. Метерлинк тяготеет даже к аллегории. Валерий Брюсов со свойственным ему здравым смыслом заметил, что пьесы Метерлинка очень хороши, если не искать в них второго смысла. У тех же Ибсена и Чехова символический образ создается иначе, он рождается из прозы жизни благодаря тому, что самое обыкновенное приобретает символическое измерение. Сама концепция символизма была перспективнее, чем то, что потом стало называться символизмом.

Малларме и поэзия символизма

Символизм может определяться по-разному. Иногда его сужают до поэтической практики Стефана Малларме и его окружения, иногда расширяют, включая в него не только Рембо и Верлена, но едва ли не всех значимых авторов рубежа веков от Уайльда до Кафки. Проблема усложняется тем, что сами авторы, называвшие себя символистами, тоже вкладывали в слово «символизм» разный смысл и нередко очень далеко отходили от программы С. Малларме, которому, по общему мнению, принадлежит в движении ключевая роль.

Стефан Малларме (1842–1898) прожил жизнь тихо и респектабельно. В молодости преподавал английский язык в провинции, с 1871 г. жил в Париже, где одно время издавал дамский журнал. В 1870-е гг. опубликовал несколько стихотворений, в том числе в альманахе «Современный Парнас». В литературных полемиках он почти не участвовал. Но в своем доме он с 1880 г. устраивает

литературные вторники. Вокруг него складывается группа, позже получившая название символистов. Сам печатался мало, опубликовал два маленьких сборника. Однако его влияние испытали на себе едва ли не все, кто входил в литературу в 1880–1890-е гг., причем не только во Франции, но и в других странах. Символизм стал наиболее авторитетной художественной концепцией рубежа веков. Возникнув в 1870-е гг., он оставался живой реальностью литературы по крайней мере до 1910-х гг.

Вероятно, самое известное высказывание Малларме — о том, что он изображает не цветок, а идею цветка.

«Я говорю: цветок! и вот из глубин забвения, куда звук моего голоса отсылает силуэты любых конкретных цветков, начинает вырастать нечто иное, чем известные мне цветочные чашечки: словно в музыке, возникает сама чарующая идея цветка, которой не найти ни в одном реальном букете» [Поэзия французского символизма, с. 424].

Проще всего было бы истолковать это высказывание в платоновском духе, в смысле учения об эйдосах, идеальных сущностях, которые предшествуют «вещам». Согласно Платону, мы принимаем вещи (золото, коней, девушек, цветы) за реальность, между тем они суть всего лишь тени подлинной реальности. Задача поэта состоит как раз в том, чтобы дать представление об этой подлинной, идеальной или божественной реальности. Таким толкованием мира занимался, к примеру, Данте. В Малларме можно попытаться увидеть его последователя.

Но дело в том, что Малларме не верил ни в Бога, ни в платоновские эйдосы. Он понимал мир как материальную наличность вещей и явлений, пронизанных детерминирующими связями. В законах физики, биологии или истории нет ни Бога, ни человеческого смысла. Но Малларме был поэт, остро чувствующий необходимость целостности и смысла. Если Бог эту целостность не обеспечивает, ее должен создать человек. Поэт должен исполнить дело Бога — дать «орфическое истолкование Земли» [Там же, с. 423]. Надо мир осмыслить и одухотворить. Значит, идея, о которой говорит Малларме, целиком принадлежит поэту, вносится им в бытие.

Что же это за идея?

Совершенно ясно, что это не философская, не религиозная, не нравственная, не политическая идея, которую можно было бы изложить в виде ряда тезисов и преподавать школьникам. Можно было бы назвать эту идею «эстетической», не в том смысле, что она представляет собой формулировку какого-то эстетического закона, а в том, что сама ее природа является эстетической. По-видимому, это то, что М. М. Бахтин называет эстетическим объектом: «совершенно новое бытийное образование, не естественнонаучного — и не психологического, конечно, — и не лингвистического порядка: это своеобразное эстетическое бытие,

вырастающее на границах произведения путем преодоления его материально-вещной, внеэстетической определенности» [Бахтин, 1975, с. 49–50].

Можно также назвать «идею» Малларме красотой художественного произведения. Так же, как красота живописного полотна не существует вне самого этого полотна, так и поэтическая красота не существует вне тех слов, комбинация которых составляет произведение. Слова, соединенные вместе, становятся своего рода телом, наделенным красотой. Они не транслируют красоту «реального мира», а сами рожают красоту.

Так понимаемый символизм — это, разумеется, проявление общего эстетического движения Нового времени, содержание которого детально раскрывается в работах по исторической поэтике. Потому и появляется возможность применения термина «символизм» к творчеству авторов, которые сформировались вне любых контактов с движением и ничего не слышали о символизме, как Тютчев или Фет, или имели о нем смутное представление, как Верлен.

С другой стороны, символизм — это и поэтическая техника, разрабатывавшаяся Малларме и его последователями и включавшая в себя определенный набор приемов. Техника обусловлена общим принципом эстетики Малларме. Он стремится к тому, чтобы читатель не смог прочесть стихотворение как выражение какой-либо отвлеченной идеи или как демонстрацию живописных исторических картин. Читатель должен не перескакивать через слова, а искать и находить красоту в самих словах. Поэтому Малларме усложняет форму, стремится придать тексту непроницаемость, физическую плотность. Продвижение внутри текста оказывается затруднительным, потому что слова сочетаются вопреки лексическим законам, синтаксис усложнен, привычные схемы поэтического описания нарушены. Малларме писал, что слова в стихотворении, «обретая самость, не нуждаются более во внешних впечатлениях». Нужно, чтобы они «отражались друг в друге вплоть до полной утраты собственных красок и превратились наконец в ступени единой гаммы» [Поэзия французского символизма, с. 423].

Малларме ирреализует образ, определяя абстрактное понятие конкретным эпитетом или наоборот: Лампада Тоски, сожженная мечта, мечта розы, ирония лазури, пленные дуновения. Он использует простое «гипнотизирующее» (М. Л. Гаспаров) повторение слова («Преследует меня лазурь, лазурь, лазурь»; ср. в чеховской пародии: «Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно»). Иногда нарицательные существительные пишутся с заглавной буквы, как имена собственные («Полночь», «Посещение» и проч.), и это тоже придает тексту многозначительность. Читатель должен вглядываться и вслушиваться в слово, думать, что это за полночь, у которой есть собственное имя. Широко используются редкие, устаревшие слова, причем нередко в несоответствующих контекстах, что давало критикам основание подозревать поэтов в некомпетентности.

Вообще о репертуаре символистских приемов лучше судить не по переводам, а по отечественным аналогам. Лучшая работа на эту тему — статья М.Л. Гаспарова «Поэтика Серебряного века».

Разумеется, символизм широко использует символ. Как замечает М.Л. Гаспаров, «традиционные символы поэзии XIX в. — ночь, весна, заря, венец, лира — продолжают нести свою службу...» Но символизм чрезвычайно расширяет возможности символического словоупотребления, в чем обычно видят его главную заслугу. В новой поэзии символом может стать любое слово: хоть веер, хоть книга, хоть сова, хоть автомобиль или телефон. Любое слово может выразить любую идею. У Блока в «Шагах Командора» «мотор» («Черный, тихий, как сова, мотор») — не только метонимия автомобиля. Это образ, включающий много смыслов, колесница смерти.

Однако, по логике Малларме, еще важнее, что символом становится само стихотворение. Здесь актуализируются другие стороны понятия «символ». Символ — не только многозначное иносказание, но такой образ, смысл которого нельзя изложить дискурсивно. Это знак, который является своим собственным значением. Но ведь и произведение искусства в новой эстетике является именно таким знаком, который не выражает эстетическое содержание, а сам им является, означает сам себя.

Однако практика символизма могла очень удаляться от изначального замысла. Как только техника была выработана, оказалось, что она может быть легко использована для передачи какого угодно, отнюдь не только художественного смысла. Во-первых, сплошь и рядом оказывалось, что это смысл вообще никакой — тривиальный, банальный. Жалобы на жизнь, любовные разочарования, ощущение, что вокруг одни идиоты — подобная дребедень могла выражаться на языке классицизма, на языке романтизма, теперь — на языке символизма.

Во-вторых, на рубеже веков большое распространение получили разного рода теософские, мистические и оккультистские кружки. Многих образованных горожан не устраивали ни традиционная религиозность, ни безрелигиозность буржуазного общества. Оказалось, что язык символизма легко можно приспособить для выражения соответствующих идей. В России этим занимались Вяч. Иванов и другие младосимволисты. Поэт, на символическом языке формулирующий новые «мировые тайны», разыгрывает роль жреца, Мага. Это роль, конечно, малоинтересная и легко поддающаяся тиражированию и пародированию. Мировых тайн немного. Здравомыслящий Валерий Брюсов писал, что для поэзии быть служанкой религии не более почетно, чем быть служанкой общественной борьбы, и что поэзия давно заслужила право служить лишь самой себе, быть искусством для искусства. Впрочем, язык символизма легко приспособлялся и для выражения политических, хотя бы даже и революционных идей. И хоть снова и снова говорится о невыразимости сокровенного смысла, очень часто

символизм становится не чем иным, как новой риторикой. Символизм с его свободным словоупотреблением оставил еще больше поэтического мусора, чем классицизм или романтизм.

Замысел Малларме, конечно, был другим. Для него эстетический смысл, выражаемый произведением, не мог располагаться в одном ряду с предметным или идеологическим содержанием слова. И он, несомненно, понимал, что вопрос о поэзии — это не вопрос техники. Новая эстетика — рискованное предприятие, где успех не гарантируется ни следованием традиции, ни разрывом с нею.

«ПАН» (PAN, 1994) КНУТА ГАМСУНА

Жизнь в лесу

Герой романа Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» мечтает построить хижину на опушке леса и жить там до скончания века. Как вы думаете, читал ли он «Пана»? Подумайте, чем привлекательна жизнь в лесу? Для кого она привлекательна? Известны ли вам примеры реализации проекта, о котором рассуждает Холден?

Сюжет

Кратко изложите основные события сюжета. Охарактеризуйте место действия. Уточните свои представления о Нурланне, пользуясь доступными источниками.

Какие обстоятельства могли привести к тому, что лейтенант Томас Глан 28 лет почти год живет один в лесной сторожке и добывает себе пропитание охотой и рыбной ловлей?

Персонажи

Кратко охарактеризуйте основных персонажей повести (Глан, Эдвард, Ева, господин Мак, доктор), уточните их взаимные отношения.

Текст 1

НЕЗАКАТНЫЙ ДЕНЬ СЕВЕРНОГО ЛЕТА

1

Последние дни мне все думается, думается о незакатном дне северного лета. Все не идет у меня из головы это лето и лесная сторожка, где я жил, и лес за сторожкой, и я решился кое-что записать, чтоб скоротать время, и так просто, для собственного удовольствия. Время идет медленно, я никак не могу заставить его идти поскорей, хоть ничто не гнетет меня и я веду самую беззаботную жизнь. Я совершенно всем доволен, правда, мне уже тридцать лет, но не так уж это много. Несколько дней назад я получил по почте два птичьих пера, издавека, от человека, который вовсе не должен бы мне их присылать, но вот поди ж ты — два зеленых пера в гербовой бумаге, запечатанной облаткой. Любопытно было взглянуть на эти перья, до чего же они зеленые... А так

ничто меня не мучит, разве что иногда ломит левую ногу из-за старой раны, впрочем, давно уже залеченной.

Помню, два года назад время бежало быстро, не то что теперь, не успел я оглянуться, как промчалось лето. Это было два года назад, в 1855 году, а сейчас я для собственного удовольствия решил написать обо всем, что мне тогда выпало на долю, а может быть, и просто приснилось. Теперь уж позабылись многие подробности тех событий, я ведь о них почти и не вспоминал; помню только, что ночи были очень светлые. И многое казалось мне странно: в году, как всегда, двенадцать месяцев, а ночь обратилась в день, и хоть бы одна звезда на небе. И люди там тоже особенные, никогда еще мне такие не встречались; иной раз одна всего ночь — и вчерашний ребенок становится взрослым, разумным и прекрасным созданием. И не то чтобы это колдовство, просто никогда еще мне такое не встречалось. О, никогда, никогда не встречалось.

В большом белом доме у самого моря судьба свела меня с человеком, на короткое время занявшим мои мысли. Теперь этот человек уже не стоит неотступно у меня в голове, так только, изредка вспомню, да нет, совсем позабыл; я вспоминаю, напротив, совсем другое: крик морских птиц, охоту в лесах, мои ночи, каждый горячий час лета. Да и свел-то нас с нею случай, и ведь не будь этого случая, я бы и дня о ней не думал.

Из сторожки я видел сумятицу островков и шхер, кусочек моря, синие вершины, а за сторожкой лежал лес, бескрайний лес. Как я радовался запаху корней и листвы, запаху жирной сосновой смолы; только в лесу все во мне затихало, я чувствовал себя сильным, здоровым, и ничто не омрачало душу. Всякий день я шел в горы с Эзопом, и ничего-то мне больше не надо было — только вот так ходить в горы, хоть еще не сошел снег и местами чернела слякоть. Единственным товарищем моим был Эзоп; теперь у меня Кора, а тогда был Эзоп, мой пес, которого я потом застрелил.

Часто вечером, когда я подходил к своей сторожке, у меня уютно замирало сердце, пробирала радостная дрожь, и я говорил с Эзопом о том, как славно нам живется. «Ну вот, сейчас мы разведем огонь и зажарим на очаге птицу, — говорил я ему, — что ты на это скажешь?» А когда мы отужинаем, Эзоп, бывало, забирался на свое место за очагом, а я зажигал трубку, и ложился на нары, и вслушивался в глухой шорох леса. Ветер дул в сторону нашего жилья, и я отчетливо слышал, как токуют тетерева далеко в горах. А то все было тихо.

И часто я так и засыпал, как был, во всей одежде, и просыпался лишь от утреннего крика морских птиц. Выглянув в окно, я видел большие белые строения, лавку, где я брал хлеб, пристани Сирилунна и потом еще лежал на нарах, дивясь, что я тут, на самом севере Норвегии, в Нурланне, в сторожке на краю леса.

Но вот Эзоп потягивался узким длинным телом, звенел ошейником, зевал, вилял хвостом, и я вскакивал после трех-четырёхчасового сна, совершенно выспавшийся и всем, всем довольный.

Так прошло много ночей.

Перевод Елены Суриц

Вопросы и задания

В главе Глан кратко излагает события того «северного лета». О чем он упоминает, а о чем умалчивает? Что может быть причиной умолчания?

Что могло перемениться за два года, прошедших после событий?

Действие повести происходит в 1855 г., книга издана в 1894 г. Зачем нужно было Гамсуну отнести в довольно далекое прошлое события, которые могли произойти когда угодно?

Текст 2

ПАЛОМНИЧЕСТВО НА ОСТРОВ КИФЕРУ

Х

Тот день я особенно запомнил. С него я и отсчитываю лето. Солнце светило уже с ночи и к утру просушило землю, воздух был чистый и тонкий после дождя.

Я пришел на пристань после полудня. Вода гладкая, тихая, к нам доносился говор и смех с островка, где работники и девушки вялили рыбу. Веселый это был день. Да, веселый, веселый день. Мы захватили корзины с вином и едой, вся компания разместилась в двух лодках, и женщины были в светлых платьях. Я так радовался, я напевал.

В лодке я стал думать, откуда же взялось столько народу. Тут были дочери судьи и приходского доктора, две гувернантки, дамы из пасторской усадьбы; я был с ними не знаком, я впервые их видел, но они держались так просто, словно мы знаем друг друга целый век. Разумеется, не обошлось без промахов, я совсем отвык от общества и часто обращался к барышням на «ты»; но мне это сошло. Один раз я даже сказал «милая» или «моя милая», но меня и тут простили и сделали вид, будто ничего я такого не говорил.

Господин Мак явился, как всегда, в своей некрахмаленной манишке с брелантовой булавкой. Он был, видимо, в отличном расположении духа и кричал другой лодке:

— Вы за бутылками смотрите, повесы! Доктор, вы мне отвечаете за бутылки!

— Согласен! — кричал доктор.

И как бодро и празднично делалось на душе от одних этих выкриков...

Эдварда была в том же платье, что и накануне, — не нашла другого, или поленилась переодеться, или уж я не знаю что. И башмаки были те же. Мне даже показалось, что руки у нее немытые; зато она надела новенькую шляпку с пером. Свою перекрашенную кофту она постелила на сиденье.

По просьбе господина Мака я выстрелил, когда мы сходили на берег, выстрелил дважды, из обоих стволов; и мы прокричали «ура». Мы пошли по острову, сушильщики кланялись нам, и господин Мак побеседовал со своими работниками. Мы рвали львиный зев и лютики и втыкали их в петлицы; кое-кто напал на колокольчики.

И уйма морских птиц — они гоготали, орали в вышине и по берегу.

Мы расположились на лужайке, в соседстве бедненькой поросли белых березок, распаковали корзины, и господин Мак откупорил бутылки. Светлые платья, синие глаза, звон стаканов, море, белые парусники. Мы пели песни.

И лица разгорелись.

Скоро голова у меня кругом идет от радости; на меня действуют всякие мелочи; на шляпке колышется вуаль, выбивается прядка, два глаза сощурились от смеха, и это меня трогает. Какой день, какой день!

— Говорят, у вас премилая сторожка, господин лейтенант?

— Да, лесное гнездо, до чего же оно мне по сердцу. Заходите как-нибудь в гости, фрекен, такую сторожку поискать. А за нею лес, лес.

Подходит вторая и говорит приветливо:

— Вы прежде не бывали у нас на севере?

— Нет, — отвечаю я, — но я уже все тут знаю, сударыни. Ночами я стою лицом к лицу с горами, землей и солнцем. Но лучше я оставлю этот выпренный стиль... Ну и лето у вас! Подберется ночью, когда все спят, а утром — тут как тут. Я подсматривал из окна и все увидел. У меня в сторожке два окна.

Подходит третья. У нее маленькие ручки, и какой у нее голос, она прелестна. До чего они все прелестны! Третья говорит:

— Давайте обменяемся цветами. Это приносит счастье.

— Да, — сказал я и уже протянул руку, — давайте меняться. Спасибо вам. Какая вы красивая, какой у вас милый голос, я его заслушался.

Но она прижимает к груди колокольчики и отвечает резко:

— Что это с вами? Я вовсе не к вам обращалась.

Так она обращалась не ко мне! Мне больно от моей оплошности, мне хочется домой, подальше, к моей сторожке, где мой единственный собеседник — ветер.

— Извините меня, — говорю я, — простите меня.

Остальные дамы переглядываются и отходят в сторону, чтоб не видеть моего униженья.

В эту минуту к нам кто-то подходит — это Эдварда, все ее видят. Она идет прямо ко мне, что-то говорит, бросается ко мне на шею, притягивает к себе мою голову и несколько раз подряд целует меня в губы. Всякий раз она что-то приговаривает, но я не слышу, что. Я вообще ничего не понимал, сердце у меня остановилось, я только видел, как горят у нее глаза. Вот она меня выпустила, с трудом перевела дыханье, да так и осталась стоять, темная шеей и лицом, высокая, тонкая, и глаза у нее блестели, и она ничего не видела; все смотрели на нее. Снова поразили меня ее темные брови, они изгибались такими высокими дугами.

Ах, господи ты боже мой! Взяла и поцеловала меня на виду у всех!

— Что это вы, йомфру Эдварда? — спросил я. И я слышу, как стучит моя кровь, она стучит словно прямо у меня в горле, голос мой срывается и не слушается.

— Ничего, — отвечает она. — Просто мне захотелось. Просто так.

Я снимаю картуз, механически откидываю волосы со лба, стою и смотрю на нее. Просто так? — думаю я.

Тут с дальнего конца острова доносится голос господина Мака, он что-то говорит, и слов не разобрать; и я с радостью думаю о том, что господин Мак ничего не видел, ничего не знает. Как же хорошо, что он как раз оказался на дальнем конце острова! У меня отлегло от сердца, я подхожу ко всей компании, я смеюсь и говорю, прикидываясь совершенно беспечным:

— Прошу всех простить мою непристойную выходку; я и так вне себя. Я воспользовался минутой, когда йомфру Эдварда предложила мне обменяться цветами, и нанес ей оскорбление; приношу ей и вам свои извинения. Ну поставьте себя на мое место: я живу один, я не привык обращаться с дамами; и потом я пил вино, к которому у меня тоже нет привычки. Будьте же снисходительны.

Я смеялся и прикидывался беспечным, я делал вид, что все это пустяк, который надо поскорей забыть, на самом же деле мне было не до шуток. Впрочем, на Эдварду моя речь не произвела никакого впечатления, ровным счетом никакого, она и не думала ничего скрывать, заглаживать свою опрометчивость, напротив, она села рядом со мной и не сводила с меня глаз. И время от времени ко мне обращалась. Потом, когда стали играть в горелки, она сказала во всеулышанье:

— Мне давайте лейтенанта Глана. Чтоб я за кем-то еще бегала? Ни за что!

— О черт, да замолчите же вы наконец, — шепнул я и топнул ногой.

Недоумение отразилось на ее лице, она сморщила нос, словно от боли, и улыбнулась. И опять она показалась мне такой беззащитной, и такая потеря-

ность была в ее взгляде и во всей ее тонкой фигуре, что я не смог этого вынести. Меня охватила нежность, и я взял ее узкую длинную руку в свою.

— Потом! — сказал я. — Не теперь. Мы ведь завтра увидимся, правда?

Перевод Елены Суриц

Вопросы и задания

Прокомментируйте поведение Глана в этом эпизоде. Как и отчего меняется его настроение?

Поступок Эдварды его шокирует. Однако заметьте, что и Эдварде поведение Глана кажется странным. Подумайте о мотивах слов и действий обоих персонажей. Какое значение может иметь упоминание о том, что Эдварда одета неряшливо и бедно?

Глан, как мы помним, рассказывает историю спустя два года после событий. Различается ли в данном фрагменте сознание Глана-рассказчика и Глана — участника действия?

Глан постоянно оценивает себя со стороны. Однако видит ли он себя на самом деле? Он думает, что умеет читать в душах людей (гл. 7). Так ли это?

Гамсуна часто сравнивают с Достоевским. Гамсун, который сам был страстным игроком, знал и ценил роман «Игрок». В «Пане» есть ряд смысловых и сюжетных перекличек с «Игроком» (отношения Полины и Алексея Ивановича; Алексей Иванович рассказывает, как хотел плюнуть в кофе монсиньора).

Повторите основные положения книги М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». Обратите внимание на трактовку Бахтиным темы «скандалов» у Достоевского (гл. 4. Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского).

В чем сходство построения речи героя у Достоевского и Гамсуна и в чем различие?

Текст 3

БАШМАЧОК

Окончание главы XV

Я встал у самой воды, чтобы посмотреть, в какую лодку сядет Эдварда, и самому сесть в другую. Вдруг она окликнула меня. Я взглянул на нее в недоумении, лицо у нее пылало. Вот она подошла ко мне, протянула руку и сказала нежно:

— Спасибо за перья... Мы ведь в одну лодку сядем, правда?

— Как вам угодно, — ответил я.

Мы вошли в лодку, она села подле меня на скамеечке, и ее колено касалось моего. Я посмотрел на нее, и она в ответ быстро глянула на меня. Так сладко мне было касанье ее колена, мне показалось даже, что я вознагражден за труд-

ный день, и я готов уже был вернуться в прежнее радостное свое состояние, как вдруг она поворотилась ко мне спиной и стала болтать с доктором, который сидел на руле. Битых четверть часа я для нее словно не существовал. И тут я сделал то, чего до сих пор не могу себе простить и все никак не забуду. У нее с ноги свалился башмачок, и я схватил этот башмачок и швырнул далеко в воду — от радости ли, что она рядом, или желая обратить на себя внимание, напомнить ей, что я тут, — сам не знаю. Все произошло так быстро, я не успел даже подумать, просто на меня что-то нашло. Дамы подняли крик. Я сам оторопел, но что толку? Что сделано, то сделано. Доктор пришел мне на выручку, он крикнул: «Гребите сильнее!» и стал править к башмачку; мгновенье спустя, когда башмачок как раз зачерпнул воды и начал погружаться, гребец подхватил его; рукав у него весь намок. Многоголосое «Ура!» грянуло с обеих лодок в честь спасения башмачка.

Я от стыда не знал, куда деваться, я чувствовал, что весь изменился в лице, пока обтирал башмачок носовым платком. Эдварда молча приняла его из моих рук. И только потом уже она сказала:

— Ну, в жизни такого не видывала.

— Правда, не видывали? — подхватил я. Улыбался и бодрился, я прикидывался, будто выходка моя вызвана какими-то соображениями, будто за нею что-то скрывается. Но что же могло тут скрываться? Впервые доктор взглянул на меня с пренебрежением.

Время шло, лодки скользили к берегу, неприятное чувство у всех сгладилось, мы пели, мы подходили к пристани. Эдварда сказала:

— Послушайте, мы же не допили вино, там еще много осталось. Давайте соберемся опять немного погодя, потанцуем, устроим настоящий бал у нас в зале.

Когда мы поднялись на берег, я извинился перед Эдвардой.

— Как мне хочется поскорей в мою сторожку, — сказал я. — Я измучился сегодня.

— Вот как, оказывается, вы измучились сегодня, господин лейтенант?

— Я хочу сказать, — ответил я, — я хочу сказать, что я испортил день себе и другим. Вот, бросил в воду ваш башмачок.

— Да, это была странная мысль.

— Простите меня, — сказал я.

Перевод Елены Суриц

Вопросы и задания

Внимательно перечитайте главы 11–15, в которых рассказывается о кульминационном моменте в отношениях Эдварды и Глана. Как ведет себя Глан по отношению к Эдварде? Что в ее поведении вызывает его недоумение или раздражение? В каких

ситуациях поведение Глана представляется неадекватным? Как меняется отношение Эдварды к нему?

Некоторые видят в «Пане» изображение «любви конца века», в Эдварде — загадочную «декадентку». Так ли она загадочна на самом деле? Зачем она врёт о своем возрасте? Как характеризует Эдварду доктор в главе 18? Что может читатель предположить относительно ее прошлого? Подумайте о мотивах поведения господина Мака, который поначалу приветливо общается с Гланом, зазывает его к себе, потом привозит с собой финского барона.

Вспомните другие экстравагантные поступки Глана, подобные инциденту с башмачком, в следующих главах. Могут ли такие действия усилить или возродить любовь Эдварды к нему? Если нет, то какую цель они преследуют?

Обстоятельства и сюжет «Пана» напоминают многие произведения литературы XVIII и XIX вв., действие которых происходит «в чужой стране» или в провинции. Герой наслаждается свободой и покоем, сохраняя дистанцию по отношению к аборигенам, однако влюбляется в местную жительницу, что становится причиной дальнейших катастроф и страданий. Можно вспомнить такие произведения, как «Кавказский пленник» и «Цыганы» Пушкина, «Эда» Баратынского, «Казаки» Толстого. Однако в особенности близким «Пану» кажется роман Гете «Страдания молодого Вертера». Подумайте о сходстве сюжетов и о разнице их трактовок. Обратите внимание на то, что и у Гёте, и у Гамсуна события сюжета соотносятся с календарным циклом.

Исчезновение автора

Глан сам является виновником и гибели Евы, и разрыва с Эдвардой, однако кажется, что он этого не сознает. Ни из чего не следует, что через два года после событий он как-то переосмыслил свое поведение и свою собственную роль во всей этой истории. Это означает, что позиция Глана не совпадает с позицией автора, потому что ведь это автор позаботился о том, чтобы читатель видел нелепость его поступков. Но голоса автора в повести не слышно. Он не поправляет рассказчика, не корректирует его оценки. Как у Достоевского, у Гамсуна ни один из голосов, звучащих в произведении, не является авторским.

Исчезновение автора как носителя объективного знания и определенной этической позиции («смерть автора») считается одним из принципов поэтики модернизма. Автор находится вне произведения. Его объективность проявляется не в том, что он рассказывает, как все было на самом деле, а в том, чтобы дать возможность высказаться герою. Это придает речи героя особую подлинность или достоверность: достоверность непосредственного присутствия, подлинность слышимого. И в то же время, какой бы исповедальной ни была интонация Глана, ни одному его слову верить нельзя.

Глан кругом не прав, что не исключает возможности его сверхрациональной и сверхпсихологической правоты. В пределах произведения он получает те права, которыми обычно располагает автор. Глан — это и тот, кто придумывает истории про Дидерика и Изелину, и охотник, к которому убегает Изелина от Дидерика, и сам Дидерик.

Текст 4

ВЕЛИКИЙ ПАН

VIII

Кое-как я провел еще несколько дней один на один с лесом и со своим одиночеством. Господи боже, никогда еще не было мне так одиноко, как в тот самый первый день. Весна хозяйничала вовсю, уже попадались ромашка и тысячелистник и прилетели зяблики и коноплянки; я знал всех птиц в лесу. Порой я вынимал два медяка из кармана и звенел ими, чтоб не было так одиноко. Я думал: вот бы пришли Дидерик с Изелиной!

Ночи совсем не стало, солнце только ныряло в море и тут же выкатывалось опять, красное, свежее, будто вдоволь напилось глубокой воды. По ночам со мною творилось небывалое. Никто бы, никто мне не поверил. Не Пан ли сидел на дереве, выслеживал меня? И брюхо его было разверсто, и он весь скорчился, будто пил из собственного брюха? Но все это лишь уловка, он исподлобья косился на меня, подглядывал за мной, и дерево тряслось от его неслышного смеха, потому что он видел, какая сумятица в моих мыслях. По лесу шел шелест. Сопело, принималось зверье, окликали друг друга птицы. И зовами полнился воздух. И майских жуков поналетело в этом году, и на их жужжанье отвечали шорохом крыльев ночные бабочки, и по всему лесу будто шел шепот, шепот. Чего только я не наслушался! Я не спал три ночи, я думал о Дидерике и об Изелине.

Погоди, думал я, вот они придут. Изелина заманит Дидерика в сторонку, к дереву, и скажет:

— Стой тут, Дидерик, смотри, следи за своей Изелиной, а я попрошу того охотника завязать мне башмачок.

И этот охотник я, и она подмигивает мне, чтоб я понял. И когда она подходит, мое сердце чувствует все, все, и оно уже не бьется, оно ударяет, как колокол. И она под платьем вся голая от головы до пят, и я дотрагиваюсь до нее рукою.

— Завяжи мне башмачок! — говорит она, и щеки у нее пылают. И немного погодя она шепчет прямо у моего рта, у моих губ: — Отчего ты не завязываешь мне башмачок, любимый мой, нет, ты не завязываешь... ты не завязываешь...

А солнце ныряет в море и тут же выкатывается опять, красное, свежее, будто вдоволь напилось глубокой воды. И повсюду шепот, шепот.

Потом она говорит у самого моего рта:

— Пора. Я должна идти.

И, уходя, она машет мне рукою, и лицо у нее еще горит, лицо у нее нежное, страстное лицо. И снова она оглядывается и машет мне рукою.

А Дидерик выходит из-под дерева и говорит:

— Изелина, что ты делала? Я все видел.

Она отвечает:

— Дидерик, что ты видел? Я ничего не делала.

— Изелина, я видел, что ты делала, — говорит он снова, — я видел.

И тогда звонкий, счастливый смех ее несется по лесу, и она идет за Дидериком, ликующая и грешная с головы до пят. Куда же она? К первому молодцу, к лесному охотнику.

Настала полночь. Эзоп сорвался с привязи и охотился сам по себе. Я слышал, как он лает в горах, и когда наконец я заманил его обратно, был уже час. Пришла девочка-пастушка, она вязала чулок, тихонько мурлыкала и озиралась. Но где же ее стадо? И за какой надобностью пришла она в лес в такой час? Без всякой, без всякой надобности. Тревожится, а может быть, радуется, полуночица. Я подумал: она услышала, как лает Эзоп, и поняла, что я в лесу.

Когда она подошла, я встал; я стоял и смотрел на нее, она была такая то-ненькая, молодая. Эзоп тоже стоял и смотрел на нее.

— Ты откуда? — спросил я ее.

— С мельницы, — отвечала она.

Но что ей было делать на мельнице так поздно?

— А ты не боишься ходить по лесу так поздно, — спросил я, — такая то-ненькая, молодая?

Она засмеялась и ответила:

— Вовсе не такая уж я молодая, мне девятнадцать.

Но ей не было девятнадцати, я убежден, что она набавила себе два года, ей не исполнилось и восемнадцати. Но зачем ей было набавлять себе года?

— Сядь, — сказал я. — И скажи мне, как тебя звать?

Она зарделась, села рядом и сказала, что звать ее Генриетой.

Я спросил:

— А есть у тебя жених, Генриета? Он тебя уже обнимал?

— Да, — ответила она и засмеялась смущенно.

— И сколько же раз?

Она молчит.

— Сколько раз? — повторяю я.

— Два раза, — тихо сказала она.

Я притянул ее к себе и спросил:
— А как он это делал? Вот так?
— Да, — шепчет она и дрожит.
Уже четыре часа.

Перевод Елены Суриц

Вопросы и задания

Олицетворением чего в античной мифологии был бог Пан? Какие элементы мифа о Пане актуализируются в повести Гамсуна? Как они переосмыслиются?

В каких отношениях с миром природы находится Глан, которому «открывается самое дно мира» (гл. 4)? Он с удовольствием повторяет слова, сказанные неизвестно кем («подругой» Эдварды), о своем «зверином взгляде», с удовлетворением думает, что его сторожка выглядит, как жилище дикаря. Он говорит о себе: «Я – сын леса». Однако для читателя, знакомого с идеями Фрейда, фраза должна звучать двусмысленно.

Какую роль в книге играют «сны» Глана об Изелине и Дидерике, о пастушке Генриете?

Какое место в смысловой структуре «Пана» занимает Ева? Что символизирует ее убийство?

Литература о природе

«Литературой о природе» сейчас называют произведения, в которых мир природы оказывается не фоном, а преимущественным или по крайней мере очень значимым предметом изображения. Формы и жанры могут быть самыми разными. Это может быть бессюжетная проза: описания или дневники научных экспедиций; эссеистика, имитирующая размышления охотника, рыбака или грибника. С другой стороны, это могут быть новеллы, повести, романы, в которых животные и растения становятся центральными персонажами. Степень очеловечения персонажа может быть разной, повествование может вестись с точки зрения человека или с точки зрения животного (растения).

Круг произведений, охватываемых определением «литература о природе», необозрим. Это «Записки об ужении рыбы» (1847) и «Записки ружейного охотника» (1852) Аксакова, «Уолден, или Жизнь в лесу» Торо (1854), «Холстомер» (1886) Толстого, «Каштанка» (1887) и «Белолобый» (1895) Чехова, произведения Сетон-Томпсона, Лондона, Хемингуэя, Даррелла, Куприна, Бианки, Паустовского, Казакова и многих других.

Литература о природе едва ли появилась ранее XIX в. При всем разнообразии форм можно заметить очень существенное общее отличие этой литературы в лучших ее образцах от произведений прежних времен, в которых тоже появлялись

образы мира природы. В риторической традиции одушевление природы было условным приемом. В басне, в средневековом «Романе о Лисе», у Сервантеса, у Гофмана животное было аллегорией человека.

В новой литературе скорее наоборот — человек становится аллегорией или «формой» животного. На общество переносятся метафоры, сформировавшиеся в научной традиции: жизнь есть борьба за существование, в которой осуществляется «естественный отбор». Человек — это животное, причем совсем не обязательно это означает «принижение» человека. И для Золя и для Ницше, как и для многих других, именно животное в человеке священо. Путь от человека к зверю — не падение, а восхождение к высшему, к подлинному, к целостному. На этом основаны «звериные» метафоры у Кафки («Превращение»), у Гессе («Степной волк»).

Владимир Соловьев отмечает, что Тютчев видит природу живой буквально, а не метафорически. С. Н. Бройтман пишет, что в новой литературе переосмыслиется «сам художественный принцип метафоры, в классическом виде предполагавшей... сходство сопоставляемых явлений. <...> Метафоры и сравнения... стремятся опереться не на видимое сходство, а на былую мифологическую семантику» [Бройтман, с. 274–275].

Разумеется, одушевленность природы в литературе новейшего времени принципиально отличается от мифологической. Первобытный человек имел дело с силами природы, одушевленность которых была для него самоочевидной. Современному человеку нужен особый настрой, позволяющий увидеть не подобие явлений человеческого и природного, а их сопричастность. Ощущение целостности мира, соединяющей природное и человеческое, оказывается не исходным пунктом работы сознания, а ее результатом. Именно на этом основании формируется поэтический мир и Толстого, и Сетон-Томпсона, и Пришвина, и Рильке, и Виталия Бианки, и Кнута Гамсуна.

Представляется, что для того, чтобы увидеть природу «живой буквально, а не метафорически», надо было от нее очень отдалиться. Литература о природе — это порождение городской цивилизации, более того — цивилизации буржуазной и индустриальной.

Критики буржуазной цивилизации обвиняют ее в противоестественности, представляют ее как систематическое насилие над природой, жизнью, полом, как систему запретов и ограничений. Лейтенант Глан живет одной жизнью с природой, охотится, только чтобы прокормиться, как и подобает дикому зверю. Случайно он нарушает запрет на стрельбу возле места, где гнездятся гагары. Претензию ему предъявляет господин Мак, который в Сирилунне исполняет также и административные обязанности.

Налицо конфликт между «природой» и «цивилизацией», причем представитель цивилизации попутно обвиняется в коррупции: на том же самом месте

Глан стрелял из ружья во время пикника по просьбе самого господина Мака; Мак придирается к Глану, потому что ревнует его к Еве, которую сам сексуально эксплуатирует.

Как бы то ни было, в Норвегии в 1855 г. действует строгое природоохранное законодательство — в то самое время, когда в России Тургенев бродил с ружьем и палил из обоих стволов когда хотел и во что вздумается. Зато и сейчас в Норвегии шумят вековые леса, в которых полно дичи, а в реки на нерест идет лосось.

Нельзя не вспомнить тут также и о том, что скандинавские страны, в которых особенно сильны были традиции пуританской морали, в дальнейшем стали пионерами сексуальной революции. Впрочем, уже и в «Пане» нравы норвежской провинции изображены как чрезвычайно свободные.

Кнут Гамсун (Knut Hamsun, 1859–1952)

Кнут Педерсен, избравший в качестве псевдонима название хутора, принадлежавшего его отцу, родился на севере Норвегии в бедной семье и не получил даже школьного образования. Критики отмечают сходство биографий Гамсуна и Максима Горького. Не случайно, что два писателя оценивали друг друга очень высоко.

С девяти лет Гамсун был вынужден работать. В молодости переменил много занятий: то служил приказчиком в лавке, то грузчиком, то батрачил, вообще много занимался тяжелым физическим трудом. О некоторых периодах жизни молодого Гамсуна ничего не известно. Как Горький, как многие другие несчастные подростки из низов, он находил утешение в чтении. Им рано овладела также и страсть к письму. Уже в 1877 г. он опубликовал свою первую книгу «Загадочный человек». Никакой литературной ценности она не имела, это вполне детское подражательное сочинение, результат графоманской одержимости. В романе «Голод» этой одержимости посвящены выразительные страницы. Герою кажется, что со всех сторон его обступают буквы, складывающиеся в слова, требующие, чтобы он их записал.

Гамсун много пишет, однако новые его сочинения не вызывают интереса издателей. В буржуазном мире литературная среда — это более или менее закрытое сообщество. Писатель, издатель, журналист, профессор, критик образуют сомкнутую группу, в которую трудно попасть человеку со стороны, каким был Гамсун, крестьянский сын. У него не было связей с литературной средой, он плохо представлял себе, что такое литература и как он должен писать, чтобы добиться успеха. В литературных кругах к нему относились как к странному человеку. Основания для этого были. Дело не только в элементарной необразованности и невоспитанности, не только в богемных привычках, которые Гамсун сохранял до старости. Он был склонен к странным

экстравагантным поступкам, которые иногда заставляли сомневаться в его душевном здоровье.

Во что бы то ни стало решивший стать писателем, Гамсун бедствовал, временами буквально голодал. Дважды он ездил на заработки в Америку, где также переезжал с места на место, то работая трамвайным кондуктором, то батрача на ферме, был грузчиком, продавцом в деревенской лавке. Плохо зная английский язык, он и в Америке чувствовал себя изгоем. Но, возможно, это содействовало его литературному становлению. Сумбур его мыслей, литературных и жизненных впечатлений начинает складываться в систему.

В 1889 г. он публикует эссе «Духовная жизнь Америки». Отмечая энергичность и предприимчивость американцев, Гамсун акцентирует внимание на их вульгарности, грубости, презрении ко всему иностранному, при том, что все, чем Америка гордится, в сущности, является результатом европейского культурного экспорта. Тривиальные рассуждения о бездуховности американского общества, поклоняющегося денежному мешку, в Норвегии еще могли иметь резонанс. В провинциальных и бедных странах нередко формируется идеологическая тенденция, суть которой — противопоставление отечественной «духовности» и «бездуховности» более успешных стран. Эссе Гамсуна соответствовало уже существовавшему «направлению», так что он сам стал восприниматься как его «представитель», как «фигура» интеллектуальной жизни.

Все же настоящее литературное рождение Гамсуна состоялось с выходом романа «Голод» (1890). В книге есть автобиографическая основа — время голодных скитаний Гамсуна накануне его второй поездки в США. Но если прежде он был одержим письмом, то теперь он рассказал о человеке, одержимом письмом. Он сумел посмотреть на себя со стороны, овладеть собой.

Герой «Голода» испытывает неодолимую потребность писать; он пытается пристроить свои рукописи, голодный бродит по городу, в его сознании реальность смешивается с бредом. Он чувствует себя одновременно отверженным и избранным — не людьми, а самим Богом. «Бог погрузил свой перст в ткань моих нервов и бережно-бережно внес в них некоторый беспорядок. Когда он вынул свой перст, на нем остались ниточки и комочки моей нервной ткани. Так он и отпустил меня идти с миром и с открытой раной». Рассказ ведется от лица героя. Его одержимость ясно видна читателю, но никак не комментируется автором, поэтому производит особенно сильное впечатление.

«Голод» создал Гамсуну имя, за ним последовал еще ряд лирических произведений: «Мистерии», «Пан», «Виктория». Книги эти приносят Гамсуну очень большой успех не только на родине, но и за границей, особенно в Германии и в России.

В России 1900–1910-х гг. Гамсун был невероятно популярен. О нем восторженно отзывались Чехов, Блок, Белый, Куприн, его переводили Балтрушайтис,

Городецкий, Бальмонт. До Первой мировой войны вышло несколько много-томных собраний сочинений Гамсуна. Вплоть до 1941 г. на сцене Московского художественного в роли Ивара Карено, героя драматической трилогии Гамсуна («У врат царства», «Игра жизни», «Вечерняя зоря»), блистал Качалов. Гамсунский след можно обнаружить у Набокова, Александра Грина, Паустовского, Юрия Казакова.

Для читателей во всем мире Гамсун сразу становится известен не только как создатель лирической прозы, но и как выразитель определенной идеологической позиции. Гамсун — враг демократии, уничтожающей все выдающееся, утонченное и изысканное. Воплощение зла для него — городская цивилизация, оторванная от природных начал жизни. Представители культурного истеблишмента, интеллектуалы — постоянный объект его издевательств. Идеал для него — жизнь крестьянина, подчиненная природному порядку, протекающая в соответствии с тысячелетними «устоями». Наиболее последовательно этот идеал выражен в романе 1917 г. «Плоды земли» («Соки земли»), за который Гамсун был удостоен Нобелевской премии. Писатель был убежден, что только крестьянский труд имеет подлинную ценность, а город ничего не производит, кроме фальшивых идей. В этом вопросе Гамсун решительно расходится с Горьким, который обожествлял культуру, технику, науку, прогресс, а деревню ненавидел. Гамсун же доходит до отрицания ценности образования и даже грамотности, то есть не возражает против того, чтобы остаться без читателей.

Идеи, адептом которых выступал Гамсун, были заметной частью идеологического ландшафта Европы. Особенно активно они развивались в Германии. Немецкие националисты представляли Германию аграрной страной, где центральной фигурой является крестьянин. Город возникает на крестьянской земле для того, чтобы обслуживать потребности крестьянина. Нехваткой земли («жизненного пространства») обосновывалась необходимость колонизации земель, принадлежащих народам, которые не умеют эти земли обрабатывать. Позднее эти идеи были оформлены как доктрина «крови и почвы», *Blut und Boden*, ставшая элементом нацистской идеологии.

В Скандинавии эти идеи были близки многим политикам и интеллектуалам. С другой стороны, в Германии скандинавов, а особенно норвежцев, считали людьми «близкородственной» крови, которым должно принадлежать достойное место в царстве будущего. Гамсуна читали и превозносили в Германии, сам он испытывал симпатию к Германии и был враждебно настроен по отношению к Англии и США. Во время Первой мировой войны Гамсун придерживался про-германской позиции, полагая, что требования немцев совершенно справедливы. В 1930-е гг. он опубликовал несколько статей в поддержку Гитлера и национал-социалистической революции. В 1940 г. приветствовал гитлеровскую оккупацию Норвегии: он полагал, что немцы пришли, чтобы спасти Норвегию от Англии.

В 1943-м встречался с Геббельсом, которому отослал свою Нобелевскую медаль, и с Гитлером. 7 мая 1945 г. он написал некролог Гитлеру, в котором назвал его «борцом за человечество, провозвестником Евангелия о правах всех народов».

Гамсун был привлечен к суду по обвинению в коллаборационизме, прошел психиатрическую экспертизу, признавшую его вменяемым. Суд приговорил его к большому штрафу. Вопрос о деле Гамсуна обсуждается до сих пор.

Литература и национализм

XIX в. часто определяют как век национализма, время создания европейских наций и их борьбы за самоопределение. Вопрос о национализме требует обращения к дополнительной литературе. Важно заметить, что само слово «национализм» далеко не всегда и не во всех языках имеет негативный смысл. Обратим внимание на различие «государственного» и «народного» национализма, о котором пишет, в частности, Норман Дэвис в «Истории Европы». Идеология государственного национализма предполагает формирование нации «сверху» из разнородных элементов в рамках единого государства, прежде всего через систему образования. Граждане должны усвоить единый язык, единую мифологию и религию, превратиться в носителей единой культуры. Государственный национализм ярче всего реализовался в политике Франции, Великобритании, США. Народный национализм означает, что народ, разделенный между разными государствами или образующий национальное меньшинство, должен обрести государственность. Таким был национализм немцев, итальянцев, поляков, венгров.

Существует множество толкований и концепций национализма. Но, как правило, в политическом аспекте национализм утверждает особые права нации на территорию с подразумеваемым очищением этой территории от инородцев.

Обычно исследователи национализма говорят о том, что его возникновение связано с распадом традиционных обществ. Жизнь человека в традиционном обществе обусловлена локальными традициями и нормами. Традиционному человеку редко приходится иметь дело с «другими». Индустриальное производство и регулярное государство извлекают человека из привычных ему связей, он оказывается в мире «других». Человек должен заново организовать свой космос, заново провести границу между своими и чужими. Если у него нет каких-то особенных качеств и интересов, он эту границу проводит по языковому и территориальному признаку. Поскольку человек обычно недоволен своим положением, он предполагает, что часть его достоинства несправедливо присвоена «другими». Национализм — это мещанская идеология, приведшая к Первой и Второй мировым войнам.

На рубеже XIX и XX вв. многие литераторы не только высказываются в духе идей национализма, но исповедуют даже самые крайние его формы. Одним

из лидеров французского национализма был Морис Баррес (1862–1923), проповедовавший возрождение французской нации, преодоление декадентского слабоволия и уныния. Баррес противопоставляет французскую провинцию, в которой сохранились корни народной жизни, космополитическому Парижу — рассаднику атеизма и социализма (роман «Лишенные почвы»). Возрождение итальянской империи проповедовал Габриэле д'Аннунцио (1863–1938), вероятно, самый знаменитый итальянский автор рубежа веков. Д'Аннунцио — колоритная фигура: светский лев, донжуан, отважный авиатор, политический авантюрист. По окончании Первой мировой войны д'Аннунцио с отрядом добровольцев захватил город Риеку (Фиуме) на Адриатике, права на который оспаривали Италия и Югославия. Город он удерживал несколько месяцев, провозгласив себя *commandante*. Авторитет д'Аннунцио среди итальянской националистической молодежи был очень высок, некоторое время, говорят, Муссолини опасался его как политического соперника. Идеями национализма были увлечены и многие другие авторы — порой гораздо более значительные, чем Баррес и д'Аннунцио. Это составляет проблему. Каким образом мещанская и явно вздорная идеология могла стать притягательной для интеллектуала? Для такого рафинированного эстета, каким был, к примеру, Томас Манн? Последний («Размышления аполитичного») приветствовал Первую мировую войну, увидев в ней порыв немецкого музыкального духа, направленный против меркантильности и пошлости европейской политики.

«Интеллектуальная» версия национализма окончательно оформилась в 1920–1930-е гг. как идеология крови и почвы. Суть идеологии — утверждение иррациональной связи человека с родной почвой, с национальным духом. Только на этой почве может возникнуть подлинная культура. Индивидуалистическое буржуазное «я» должно уничтожиться. Вместе с ним исчезнут космополитическая западная цивилизация и эфемерные города.

Основы идеологии были заложены в конце XVIII и начале XIX в. немецкими романтиками. В России они развивались почвенниками и славянофилами, Достоевским и Тютчевым. Образ такого воссоединения человека с мировым целым дан в оперной тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга».

Путь интеллектуала вроде Барреса, Гамсуна, Томаса Манна к национализму был, конечно, все-таки не таким же, как у слободского черносотенца. Но их почвенничество тоже было негативной реакцией на реальность индустриального общества и демократического государства.

Индустриальное производство и демократия предполагают не только отмену сословных привилегий. Они предполагают также секуляризацию мира и человека. Английский социолог Брайан Уилсон определяет секуляризацию как процесс, в ходе которого религиозные институты, мышление и практика теряют свою социальную значимость, то есть религиозные вопросы становятся частным делом человека. Его значимость в секулярном обществе определяется тем, насколько

эффективно он функционирует в своей социальной, экономической и политической ячейке. Уилсон говорит о религиозных вопросах, правильнее было бы говорить — о вопросах бытийных. Религия — способ ориентации в бытии, один из способов соотносить себя с бытием, то есть с целостностью мироздания. Именно бытийные вопросы утрачивают значимость в секулярном обществе. Человек может соотносить себя с мировой целокупностью так или иначе или вообще никак не соотносить, до этого никому дела нет. Поэтому секуляризация мира — процесс болезненный для искусства. Искусство, как и религия, есть диалог с бытием, способ включения человека в мироздание. Вот Гамсун, Баррес, Томас Манн и ополчаются на секуляризованный демократический мир, выступают против разложения человека на функции, пытаются обрести связь с мирозданием через связь с почвой. Мировая война многих заставила задуматься об опасности подобных решений (в частности, Т. Манн еще во время войны отказался от своих первоначальных взглядов).

«ИДЕАЛЬНЫЙ МУЖ» (*AN IDEAL HUSBAND*, 1895) ОСКАРА УАЙЛЬДА

Срок давности

По некоторым преступлениям дела не возбуждаются по истечении срока давности. Считаете ли вы эту норму справедливой? Каким может быть ее обоснование?

Существует ряд экранизаций комедии: английская 1947 г. с Полетт Годдар, женой Чарли Чаплина, в роли миссис Чивли; советская 1980 г. с Юрием Яковлевым и Людмилой Гурченко; английская 1999 г. с Кейт Бланшетт, Рупертом Эвереттом и Джулианой Мур (миссис Чивли). Если какие-то из них вам знакомы, изложите свои впечатления.

Сюжет

Кратко изложите основную событийную канву комедии. Определите основные сюжетные линии, охарактеризуйте их соотношение. Вспомните другие произведения, в которых идет речь о коррупции в высших эшелонах власти; о шантаже, которому подвергаются высокопоставленные лица; о том, что семейные отношения оказываются под угрозой из-за того, что один из партнеров не соответствует высоким моральным требованиям, которые к нему предъявляет другой.

Персонажи

Охарактеризуйте главных героев (сэр Роберт Чилтерн, лорд Горинг, леди Чилтерн, миссис Чивли, Мэйбл Чилтерн). Как включены они в сюжетные линии пьесы? Подумайте, почему, описывая внешность персонажей в ремарках, автор так часто ссылается на образы живописи.

Текст 1

ЛЕДИ МАРКБИ

Что такое «светское общество», «высшее общество», «высший свет»? Чем отличается человек «высшего общества» от прочих людей? Как меняется содержание понятия во времени и в разных странах? Что нужно сделать, чтобы попасть в высшее общество? Вспомните другие произведения, героями которых являются представители высшего общества. Уточните значение понятий «аристократия», «полусвет», «денди», «сноб». Прокомментируйте фрагмент из первого акта.

Леди Маркби. Добрый вечер, милая Гертруда! Я воспользовалась вашей любезностью и привела моего друга миссис Чивли. Две такие прелестные женщины должны быть знакомы.

Леди Чилтерн (*с приветливой улыбкой идет навстречу миссис Чивли, но вдруг останавливается и сдержанно кланяется*). Мы, кажется, уже встречались с миссис Чивли. Я не знала, что она вторично вышла замуж.

Леди Маркби (*добродушно*). Да, теперь женщины стараются как можно чаще выходить замуж. Это сейчас в моде. (*Обращаясь к герцогине Мэриборо.*) Добрый вечер, милая герцогиня. А как здоровье герцога? Все еще страдает слабоумием? Ну, этого следовало ожидать, его покойный отец был такой же. Старинный род, знаете ли. Чистота крови — это великая вещь!

Миссис Чивли (*играет веером*). Разве мы уже встречались, леди Чилтерн? Но где? Что-то не помню. Я так давно не была в Англии.

Леди Чилтерн. Мы вместе учились в школе, миссис Чивли.

Миссис Чивли (*свысока*). Вот как? А я уже забыла свои школьные годы. Помню только, что они были очень неприятные.

Леди Чилтерн (*холодно*). Это меня не удивляет.

Миссис Чивли (*самым любезным тоном*). Заранее предвкушаю удовольствие от знакомства с вашим блестящим мужем, леди Чилтерн. С тех пор как он стал товарищем министра иностранных дел, в Вене только о нем и говорят. В газетах даже научились правильно писать его фамилию. Одно это уже доказательство его славы.

Леди Чилтерн. Вряд ли у вас найдется много общего с моим мужем, миссис Чивли. (*Отходит.*)

Перевод Ольги Холмской

Вопросы и задания

Чем обусловлена реакция леди Чилтерн на появление миссис Чивли? Чем та могла насолить Гертруде?

Попробуйте определить характерные черты светского разговора и светского поведения. Что собой представляют светский комплимент и светская колкость? Приведите примеры из пьесы, иллюстрирующие ваше мнение.

Можно ли назвать комедию сатирической? Что именно является объектом сатиры?

Сцена в восьмиугольном зале в доме сэра Роберта Чилтерна на Гровнер-сквер начинается беседой двух молодых светских дам. Миссис Марчмонт и леди Бэзилдон, несомненно, комичны. Значит ли это, что автор их презирает? Или что он бы хотел, чтобы они вели себя как-то иначе?

Парадокс

Путь Уайльда в литературу был довольно необычным. Драматург и романист, по-видимому, должен уметь строить интригу, создавать яркие характеры и искусно повествовать. В этом отношении талант Уайльда не был первостепенным. Зато Уайльд был остроумен. Его успех был сначала светским. Он стал знаменит, когда еще не создал ничего примечательного в области литературы. А потом он перенес в свои произведения те приемы, которые обеспечили ему успех в светской беседе.

Главный прием остроумия Уайльда — парадокс. Парадоксом обычно называют суждение, противоположное общепринятому. У Уайльда был поразительный дар выворачивать наизнанку общие места, формулы житейской мудрости, которые сами собой слетают с языка, когда человек сопоставляет практику с идеальными нормами: дети должны быть почтительны по отношению к старшим, мужья не должны изменять женам. Парадоксы Уайльда представляют в качестве нормы не то, что должно быть, а то, чем люди руководствуются в повседневной жизни.

Уайльд, к примеру, замечает, что никогда не отправляется в путешествие без своего дневника: надо позаботиться о том, чтобы в поезде было что почитать. Считается, что путешественник должен быть любознательным. Он должен вести дневник, записывая в него все существенное, что увидит в дороге. Между тем обычно люди больше всего интересуются самими собой. Поэтому собственный дневник — самое увлекательное чтение.

В комедии «Как важно быть серьезным» леди Брэкнелл выясняет, достоин ли Джон Уординг быть мужем ее дочери Гвендолен. Подход ее можно назвать генерализующим, она сверяет реальность с нормой. Комический эффект возникает оттого, что нормы, которыми она руководствуется, не имеют ничего общего с тем, что считается моралью и здравым смыслом:

Л е д и Б р э к н е л л (*вооружившись книжкой и карандашом*). Вынуждена отметить: вы не значите в моем списке женихов, хотя он в точности совпадает со списком герцогини Болтон. Мы с ней в этом смысле работаем вместе. Однако я готова внести вас в список, если ваши ответы будут соответствовать требованиям заботливой матери. Вы курите?

Д ж е к. Должен признаться, курю.

Л е д и Б р э к н е л л. Рада слышать. Каждому мужчине нужно какое-нибудь занятие. И так уж в Лондоне слишком много бездельников. Сколько вам лет?

Д ж е к. Двадцать девять.

Л е д и Б р э к н е л л. Самый подходящий возраст для женитьбы. Я всегда придерживалась того мнения, что мужчина, желающий вступить в брак, должен знать все или ничего. Что вы знаете?

Д ж е к (*после некоторого колебания*). Ничего, леди Брэкнелл.

Ле ди Бр э к н е л л. Рада слышать это. Я не одобряю всего, что нарушает естественное неведение. Неведение подобно нежному экзотическому цветку: дотроньтесь до него, и он завянет. Все теории современного образования в корне порочны. К счастью, по крайней мере у нас в Англии, образование не оставляет никаких следов. Иначе оно было бы чрезвычайно опасно для высших классов и, быть может, привело бы к террористическим актам на Гровнор-сквер.

Как видим, техника остроумия Уайльда не очень сложна. При желании всякий может попробовать свои силы в этом роде. Не всегда афоризмы Уайльда содержат глубокую мысль, но обычно они дают повод задуматься о том, что люди делают и что они говорят.

Даром афористической речи Уайльд наделяет как отрицательных, так и положительных своих героев. Порой эти афоризмы звучат довольно цинично. Но в устах героя они становятся частью художественной характерологии и теряют буквальный смысл. Так, циничная мораль миссис Чивли дезавуируется тем, что она отрицательный персонаж, и ее конечным поражением. Отец лорда Горинга лорд Кавершем считает своего сына «совершенно бессердечным». Но Артур, в сущности, действует вопреки собственному цинизму, оказываясь лучшим защитником семейных ценностей, гражданских добродетелей и деловой честности.

Текст 2

МИССИС ЧИВЛИ ОТКРЫВАЕТ КАРТЫ

Предложите определение понятия «коррупция». В каких смыслах может использоваться это слово? Чего и зачем требует миссис Чивли от сэра Роберта? Объясните логику ее аферы. Какими последствиями для карьеры сэра Роберта обернулось бы его выступление в поддержку Аргентинского канала? Каким был исторический контекст, какие ассоциации возникали у зрителей в связи с аферой миссис Чивли? Какое разрешение конфликта было бы, по вашему мнению, справедливым? Прокомментируйте фрагмент из первого акта.

М и с с и с Ч и в л и. Да, дорогой сэр Роберт, что тогда? Тогда вы погибли, только и всего. Вспомните, до чего вы тут дошли с вашим пуританством! В прежнее время никто не старался быть лучше своих ближних. Это даже считалось дурным тоном, мещанством. Но теперь вы все помешаны на морали. Каждый должен быть образцом чистоты, неподкупности и прочих семи смертных добродетелей. А результат? Вы все валитесь как кегли, один за другим. Года не проходит, чтобы кто-нибудь не исчез с горизонта. Раньше скан-

дальная история придавала еще больший шарм человеку или хоть делала его интереснее, а теперь это гибель. А ваш скандальчик будет очень некрасивый. Вам после этого не уцелеть. Если станет известно, что вы в молодости, будучи секретарем такого важного и всеми уважаемого министра, за большие деньги продали государственную тайну, — ну, вас затравят! Носа никуда нельзя будет показать. А с какой стати вам жертвовать всем своим будущим, вместо того чтобы заключить дипломатическое соглашение с врагом? Потому что сейчас я ваш враг, это верно. И я гораздо сильнее вас. Большие батальоны на моей стороне. Вы, правда, занимаете высокое положение, но это-то и делает вас уязвимым. Трудно обороняться. А я атакую. И, заметьте, я не читаю вам мораль. Тут я вас пощадила, скажите мне за это спасибо. Ну так вот. Много лет тому назад вы совершили бесчестный, но очень выгодный для вас поступок. Получили все, чего хотели, — богатство, положение в обществе. А теперь надо за это платить. За все приходится платить рано или поздно. Вам — вот сейчас. Прежде чем я уйду отсюда, вы должны мне пообещать, что снимете ваш доклад и выступите завтра в парламенте в защиту аргентинского проекта.

Перевод Ольги Холмской

Вопросы и задания

Вспомните произведения, в которых изображаются произвол и беззаконие власть имущих. В каких обществах высокое положение делает человека неуязвимым, в каких — наоборот?

Вспомните примеры из уголовной и скандальной хроники последних лет, позволяющие судить о степени актуальности рассуждений миссис Чивли для нашего времени. В чем миссис Чивли права, а в чем нет?

Текст 3

ФИЛОСОФ, СКРЫТЫЙ ПОД ВНЕШНОСТЬЮ ДЕНДИ

В ходе действия персонажи неоднократно высказываются о мужчинах и женщинах, о том, что отличает их друг от друга. Так, миссис Чивли в первом разговоре с Чилтерном замечает, что очаровательных женщин не награждают, а наказывают, и что женщины, которые хорошо одеваются, представляют в нашем мире иррациональное начало. Соберите коллекцию высказываний разных персонажей. С какими из них вы можете согласиться? Какие подтверждаются действием пьесы, а какие — нет? Сравните характеры и сюжетные роли миссис Чивли и леди Чилтерн. Что, при всех различиях, их сближает? Прокомментируйте монолог лорда Горинга из четвертого действия. Вспомните, что этому монологу предшествовало. Обратите внимание на поведение

леди Чилтерн, когда она узнает, что ее письмо, адресованное Артуру Горингу, находится в руках миссис Чивли.

Лорд Горинг (*собирается с духом для предстоящей ему задачи; в нем обнаруживается философ, скрытый под внешностью денди*). Леди Чилтерн, разрешите мне сказать. Вчера вы написали мне письмо, в котором говорили, что верите мне и просите у меня помощи. Сейчас как раз та минута, когда вам действительно нужна моя помощь, когда вы должны мне поверить и принять мой совет. Вы любите Роберта. Так неужели вы хотите убить его любовь к вам? Чем станет его жизнь, если вы отнимете у него плоды его честолюбия и славу большой политической карьеры, отрежете ему все пути к общественному действию, обречете его на бесплодие и поражение — его, созданного для побед и успеха? Назначение женщины не в том, чтобы судить нас, а в том, чтобы нас прощать, когда мы нуждаемся в прощении. Ее дело миловать, а не карать. Зачем вам наказывать его за грех, совершенный им в юности, когда он еще не знал вас, не знал самого себя? Жизнь мужчины имеет иную цену, чем жизнь женщины. У него шире поле деятельности, крупнее масштабы, он посягает на большее и большего может добиться. Женщина живет чувством, увлекаемая его круговоротом. Мужчина живет интеллектом, двигаясь вперед к намеченной цели. Леди Чилтерн, не совершайте такой ужасной ошибки. Если женщина сумела внушить любовь мужчине и сама его любит, она сделала все, что нужно от нее миру, все, чего он может от нее потребовать.

Перевод Ольги Холмской

Вопросы и задания

Что в этом монологе неприемлемо с точки зрения современных норм политкорректности?

Почему Уайльд представляет дело так, будто поступок сэра Роберта Чилтерна не требует никакого, даже морального наказания?

Подумайте, какие проблемы встают перед современным режиссером, который пытается поставить «Идеального мужа».

Эстетизм

Слово «эстетизм» обычно употребляют, когда хотят определить взгляды Уайльда на искусство. Суть эстетизма можно выразить известной формулой «искусство для искусства». Эстетизм — это специфическая уайльдовская форма, в которой выразились идеи, более или менее широко представленные у разных авторов XIX столетия. Непосредственно на Уайльда влияли выдающиеся

мыслители Уолтер Патер и Джон Рёскин. В наиболее законченном виде взгляды Уайльда выражены в афоризмах, служащих предисловием к роману «Портрет Дориана Грея»:

Художник — тот, кто создает прекрасное.

Раскрыть людям себя и скрыть художника — вот к чему стремится искусство.

Критик — это тот, кто способен в новой форме или новыми средствами передать свое впечатление от прекрасного.

Высшая, как и низшая форма критики — один из видов автобиографии.

Те, кто в прекрасном находят дурное, — люди испорченные, и притом испорченность не делает их привлекательными. Это большой грех.

Те, кто способны узреть в прекрасном его высокий смысл, — люди культурные. Они не безнадежны.

Но избранник — тот, кто в прекрасном видит лишь одно: Красоту.

Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и все.

Ненависть девятнадцатого века к реализму — это ярость Калибана, увидевшего себя в зеркале.

Ненависть девятнадцатого века к романтизму — это ярость Калибана, не находящего в зеркале своего отражения.

Для художника нравственная жизнь человека — лишь одна из тем его творчества. Этика же искусства в совершенном применении несовершенных средств.

Художник не стремится что-то доказывать. Доказать можно даже неоспоримые истины.

Художник не моралист. Подобная склонность художника рождает непростительную манерность стиля.

Не приписывайте художнику нездоровых тенденций: ему дозволено изображать все.

Мысль и Слово для художника — средства Искусства.

Порок и Добродетель — материал для его творчества.

Если говорить о форме — прообразом всех искусств является искусство музыканта. Если говорить о чувстве — искусство актера.

Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ.

Кто пытается проникнуть глубже поверхности, тот идет на риск.

И кто раскрывает символ, идет на риск.

В сущности, Искусство — зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь.

Если произведение искусства вызывает споры — значит, в нем есть нечто новое, сложное и значительное.

Пусть критики расходятся во мнениях — художник остается верен себе.

Можно простить человеку, который делает нечто полезное, если только он этим не восторгается. Тому же, кто создает бесполезное, единственным оправданием служит лишь страстная любовь к своему творению.

Всякое искусство совершенно бесполезно.

Среди этих афоризмов есть довольно удачные, есть плоские. Но по большей части идеи Уайльда сегодня кажутся совершенно бесспорными.

Оскар Уайльд (Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, 1854–1900)

Персонажами Уайльда обычно являются люди высокородные и занимающие высокое общественное положение. Сам же Уайльд происходил из семьи, принадлежавшей к верхушке среднего класса. Отец его был известным в Дублине врачом. Семья исповедовала протестантизм и была смешанного англо-итальяно-голландского происхождения, но мать Уайльда была страстно увлечена идеями ирландского национализма. Поэтому Уайльд получил свое имя, которое полностью звучит так: Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde. Оскар — сын Оссиана в «Песнях» Макферсона; Фингал, по тем же песням, отец Оссиана, воин и поэт. О'Флаэрти — один из древнейших ирландских кланов. Мать Уайльда под псевдонимом Speranza писала стихи соответствующего содержания. По ее желанию Уайльд в восьмилетнем возрасте был вторично крещен по католическому обряду. В некоторых источниках Уайльд безусловно определяется как «ирландский писатель». Вопрос, с одной стороны, спорный, с другой — не имеющий принципиального значения. Религиозные вопросы явно находились на периферии сознания Уайльда, как и борьба за независимость Ирландии. Не видно в его произведениях какого-либо интереса к ирландской старине и к «кельтским сумеркам». Если для Йейтса и других сторонников «кельтского возрождения» «ирландскость» была способом самоидентификации, то Уайльд решал, скорее, задачу интеграции в английское общество и английскую литературу.

Уайльд учился в Дублине и в Оксфорде, где под влиянием Уолтера Патера сформулировал основные принципы своего эстетического мировоззрения. В Лондоне благодаря своему выдающемуся искусству светской беседы Уайльд был принят в аристократических домах. Свои эстетические идеи он стремился воплотить во всех сферах жизни. Он носил вызывающие костюмы, усвоил крайне искусственную манеру поведения и с большим успехом изображал самого себя.

В 1882 г. он отправился в США и Канаду с лекциями об искусстве. На таможене заявил, что ему нечего предъявить, кроме своего гения. В 1884 г. Уайльд

женился. Свадьба была задумана как масштабное светское мероприятие, полностью срежиссированное самим Уайльдом. У него было двое детей.

В 1888 г. он опубликовал книгу «Счастливый принц и другие сказки». В 1891-м вышел «Портрет Дориана Грея». Критики обвиняли книгу в имморализме, что содействовало ее успеху. С начала 1890-х гг. Уайльд выступает как драматург, создает ряд пьес из великосветской жизни («Веер леди Уиндермиер», «Женщина, не стоящая внимания», «Идеальный муж», «Как важно быть серьезным»). Ему принадлежит также написанная по-французски пьеса «Саломея», декадентская версия евангельского сюжета о пляске девы пред престолом.

В 1891 г. Уайльд знакомится с юным лордом Альфредом Дугласом, с которым поддерживает гомосексуальные отношения. По обвинению в непристойном поведении он был приговорен к двум годам каторжных работ. И сам приговор, и его суровость, разумеется, были обусловлены тем, что дело получило огласку. Уайльд оказался в полной изоляции. От него отвернулись и светские, и литературные знакомые. Семейная жизнь была разрушена, Уайльд был разорен. Умер он в Париже в нищете и одиночестве. Образ и жизнь Уайльда так точно соответствуют декадентскому мифу, что иногда кажется, что его произведения к нему ничего не добавляют.

Дело Уайльда

Тот, кто читает самое известное произведение Уайльда — «Портрет Дориана Грея» (1890–1891), уже имея представление о репутации писателя, может быть удивлен, обнаружив, что по сути это вполне моральная книга. Там нет даже намек на проповедь имморализма и цинизма. Зло в итоге наказано. Утверждается, что красота без добра вовсе не является красотой. Это такое эстетическое оправдание добродетели: лучше быть добродетельным, ибо невинность прекрасна.

Такие моральные итоги как будто противоречат авторским рассуждениям, предваряющим роман (всякое искусство бесполезно; нет книг нравственных и безнравственных, а есть книги, хорошо написанные, и есть книги, написанные плохо; попытки писателя проповедовать мораль ведут к недопустимой манерности стиля). Как будто можно сделать вывод о том, что Уайльд не такой уж имморалист и эстет, что он лучше своей репутации.

Проблема, по-видимому, не в том, что Уайльд не соответствует своей репутации, а в том, что его творчество не соответствует его эстетическим декларациям.

Рассуждая об искусстве и красоте, автор не устает повторять, что красота не имеет отношения ни к этике, ни к политике, ни к глубине философского смысла. Единственный смысл художественного произведения — это его эстетический смысл, он же и единственное оправдание творчества. Эти и подобные идеи стали аксиомами модернистской эстетики XX в.

Впрочем, еще Гегель писал о неразрывной связи формы и содержания. Содержание есть его переход в форму, форма — это ее переход в содержание. Нет и не может быть никакого содержания вне формы, в которой оно воплощено. Нет и не может быть бессодержательной формы. Форма всегда соответствует содержанию, а содержание — форме, хотим мы того или не хотим. Занимаясь формой, художник на самом деле занимается содержанием. Поэтому, если не придирайтесь к словам, можно сказать, что искусство — это прекрасная «форма», поверхность без глубины. Само слово «глубина», с такой точки зрения, теряет свой позитивный смысл. Оно начинает означать такое содержание, которое не стало эстетической формой, а остается нехудожественным привеском к ней, как мораль в басне. Такая глубина, конечно, тоже является формой, поскольку она выражена, но ее выражение не приведено в соответствие с художественной логикой целого.

Похоже, Уайльд как раз далеко не всегда удается удержаться на поверхности. Он проваливается в «глубину».

На вопрос о смысле «Портрета» Уайльд ответил, что это золотая парча. По видимому, он намекал на то, что у парчи нет никакого иного смысла, кроме ее качества и красоты. Стало быть, и от произведений самого Уайльда следует ждать именно и только качества и красоты. Между тем, «Портрет Дориана Грея» — в сущности, несовершенная книга. Дело не в том, что в ней мало действия, так что экранизация романа — трудная задача: режиссеру приходится действие придумывать. Дело даже не в том, что роман скучноват и затянут бесконечными описаниями. Перечни красивых предметов интересны хотя бы с исторической точки зрения: читатель может получить представление о том, что казалось красивым в викторианскую эпоху людям, подобным Уайльду. Хуже, что в романе концы с концами не сходятся.

Дориан Грей, как известно, это человек, наделенный красотой и благодаря красоте добивающийся своих часто аморальных целей. В общем, всю мистику портрета можно тут же забыть. Она ведь не понадобилась Мопассану в романе «Милый друг». Благодаря волшебному портрету Дориан получает запас времени, но вообще-то человек может полностью морально разложиться и за полгода.

Понятно, что дело тут вовсе не в характере героя. Единственный эпизод романа, имеющий психологическое значение, это история Сибила Вэйн. В этом эпизоде Дориан ведет себя вовсе не как аморальный злодей, а просто как избалованный мальчишка, каким он и является. По отношению к Сибиле он поступил дурно. Но он не хотел ее смерти. Он чувствовал себя виноватым, хотел все исправить, но было поздно. Его глупость и снобизм имели роковые последствия. Это печально, но дело в том, что человек, не совершающий ошибок, не способен вырасти, не способен стать человеком. Почему же это испытание привело Дориана не к тому, что он постарался впредь быть лучше, а совсем наоборот? Ни в характере Дориана, ни в обстоятельствах действия объяснения нет. На-

помню, что у Мопассана они есть: Жорж Дюруа жаден, бездарен, нищ и окружен конкурентами.

Падение Дориана нельзя объяснить влиянием лорда Генри. Лорд Генри хотел бы, чтобы Дориан оставался прекрасным, а значит, невинным, потому что порок уродлив. И уж во всяком случае не в интересах лорда Генри, чтобы Дориан становился мерзавцем.

Почему Уайльд думает, что красивый человек непременно будет употреблять свою красоту во зло? Что он будет получать удовольствие от того, что будет делать людям гадости? Наконец, почему у него оказывается, что красота — это и есть зло? Вероятно, потому, что для самого Уайльда красотой было то, что считалось злом в представлениях общества.

Слово «комплекс» в психологии обозначает такое переплетение идей и представлений, в котором человек сам не может разобраться. Психолог приходит ему на помощь, расспрашивает пациента и по-декартовски разделяет трудности. Аналитически описывая комплекс, он дает пациенту возможность взглянуть на проблему отстраненно. Предполагается, что тем самым он вооружает пациента против его комплекса, научает действовать конструктивно.

Художник действует по-другому: он создает из комплекса впечатляющий образ, то есть делает его предметом отстраненного эстетического созерцания. Для этого образ должен быть целостным.

Сделав Дориана прекрасным, сделав его объектом любви, Уайльд выразил свои сексуальные предпочтения. Сделав его воплощением зла и покарвав, попытался оправдать себя с точки зрения викторианских норм. Результатом стало противоречие в образе: комплексы не были эстетически освоены, а проявились непосредственно, без всякого эстетического оформления. Вместо художественной целостности получилась оговорка по Фрейду.

Единственная безусловная удача Уайльда — «Как важно быть серьезным», максимально несерьезная вещь. В ней все стало поверхностью, чистой игрой приемов, которые не ведут ни к какому смыслу. Интрига настолько условна, что может показаться глупой. Леди Брэкнелл отказывается выдавать дочь замуж за мистера Уордига, потому что его нашли младенцем в чемодане на вокзале Чаринг-Кросс. Сама Гвендолен отказывается за него выходить, потому что его зовут не Эрнест. В итоге выясняется, кем были его родители, и что при рождении ему было дано имя Эрнест. Уайльд лишает комедию даже намека на серьезность, что не мешает некоторым критикам видеть в ней социальную сатиру.

Никакой сатиры и никакого смысла в пьесе нет, как нет смысла в шахматной партии. Партия разыгрывается по абсолютно условным правилам. Но в шахматной игре, однако, можно проявить лучшие человеческие качества: ум, предвидение, наблюдательность, остроумие. Так и герои Уайльда действуют и говорят, ни в чем

не выходя за рамки условных правил, и при этом проявляют чудеса остроумия, обаяния, самообладания. Они — гении стиля, держатели самооценной формы.

А если кто-нибудь забудется, на помощь придет дворецкий Лэйн. Леди Брэкнелл намерена отведать у племянника — Алджернона Монкрифа его знаменитых сэндвичей с огурцом. Возможно, в те времена в Англии огурцы считались деликатесом. Но Элджи и его гость съели все сэндвичи еще до прихода леди Брэкнелл.

А л д ж е р н о н (*при виде пустого блюда*). Силы небесные! Лэйн! Где же сэндвичи с огурцом? Я ведь их специально заказывал!

Л э й н (*невозмутимо*). Сегодня на рынке не было огурцов, сэр. Даже за наличные.

Уайльдовские аристократы умеют держать себя в руках. Они джентльмены. Они умеют превратить любую глубину в абсолютную поверхность, не скрывающую ничего, в светскую причуду. Уайльд не был так удачлив. Конечно, его костюмы, прически, орхидеи в петлице, корзины цветов, посылаемые любимцам, это демонстрация и вызов. Но сами по себе они ничего не значили. Они тоже могли бы быть причудой джентльмена. Уайльд — не первый и не последний гомосексуалист в Англии. Свет не карает заблуждений, но требует соблюдать правила. Провокация хороша, пока она подконтрольна. А Уайльд постоянно заигрывался и проговаривался, выходил за рамки приличий.

Но это бросает определенный свет на ту культуру, к которой он принадлежал. Это культура, основанная на власти общественного мнения. Господство этой культуры впечатляет, но судьба Уайльда, пожалуй, свидетельствует о том, что могущество этой культуры мнимое. Эта культура еще может сломать Уайльду жизнь, но не может заставить его молчать. Не может сделать так, чтобы он не захотел разболтать все свои тайны. Если социальные запреты по-настоящему сильны, то они так мощно блокируют сознание человека, что он даже не догадывается о своей инаковости и эту инаковость сублимирует. Если механизм сублимации дает сбой, тогда человек проговаривается — и в жизни, и в искусстве.

«МАШИНА ВРЕМЕНИ» (*THE TIME MACHINE*, 1895)

ГЕРБЕРТА ДЖОРДЖА УЭЛЛСА

Наука и жизнь

Какие проблемы человечества, по вашему мнению, могут и должны быть решены в ближайшее и более отдаленное время благодаря развитию науки и техники?

Сюжет

Кратко изложите основные события романа. Обратите внимание на то, что в книге два рассказчика и два сюжетных плана. Как они соотносены между собой?

Персонажи

Подумайте, почему у большинства персонажей обрамляющего рассказа нет собственных имен. Связано ли это с тем, что «Машина времени» — научно-фантастическое произведение? В каких еще текстах персонажи обычно остаются безымянными?

Найдите иллюстрации к роману. Как художники и кинематографисты изображают элоев и морлоков? Соответствуют ли эти образы вашим представлениям?

Текст 1

ЧЕТВЕРТОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА

Герой обосновывает возможность путешествий во времени тем, что время — одно из измерений пространства.

— Однако главное затруднение, — вмешался Психолог, — заключается в том, что можно свободно двигаться во всех направлениях Пространства, но нельзя так же свободно двигаться во Времени!

— В этом-то и заключается зерно моего великого открытия. Вы совершаете ошибку, говоря, что нельзя двигаться во Времени. Если я, например, очень ярко вспоминаю какое-либо событие, то возвращаюсь ко времени его совершения и как бы мысленно отсутствую. Я на миг делаю прыжок в прошлое. Конечно, мы не имеем возможности остаться в прошлом на какую бы то ни было частицу Времени, подобно тому как дикарь или животное не могут повиснуть в воздухе на расстоянии хотя бы шести футов от земли. В этом отношении цивилизован-

ный человек имеет преимущество перед дикарем. Он вопреки силе тяготения может подняться вверх на воздушном шаре. Почему же нельзя надеяться, что в конце концов он сумеет также остановить или ускорить свое движение по Времени или даже повернуть в противоположную сторону?

Перевод Ксении Морозовой

Вопросы и задания

Есть ли научные основания у рассуждений героя о возможности путешествий во времени?

Обратите внимание на обстановку действия, на то, что, по словам рассказчика, Путешественник принадлежит к числу людей, которые «слишком умны, чтобы им можно было слепо верить». В качестве доказательства возможности путешествий во времени он говорит, что такие путешествия мы совершаем постоянно: «Если я, например, очень ярко вспоминаю какое-либо событие, то возвращаюсь ко времени его совершения и как бы мысленно отсутствую. Я на миг делаю прыжок в прошлое». Какой смысл эти слова могут придать рассуждениям Путешественника и его рассказу?

В рассказе Путешественника две части, одна из которых относится к более близкому, другая — к более отдаленному будущему. Как они связаны между собой? Подумайте о сновидной атмосфере рассказа Путешественника. Образы наших снов чередуются без явной причинно-следственной или логической связи, но связь эта может быть установлена. С другой стороны, образы сна обладают особой сжатостью или комплексностью и легко могут быть развернуты в тот или иной сюжет. Может ли это объяснить структуру рассказа Путешественника?

Представьте себя элоем. Кем вы должны были бы быть, чтобы представлять мир так, как его представляют элои?

Вспомните другие произведения, в которых персонажи совершают путешествие во времени. Какой могла бы быть классификация таких произведений? Какими могут быть способы путешествия?

Научная фантастика

По доступным источникам уточните свои представления о научной фантастике, о соотношении понятий «фантастическое» и «научная фантастика».

Возникновение научной фантастики связывают с успехами науки и техники в XIX в. Человек овладевает новыми видами энергии, использует новые материалы, разрабатывает новые инструменты научного исследования. Осуществляются грандиозные инженерные проекты, улучшающие человеческую жизнь: плотины и каналы, грандиозные здания и корабли, подземные коммуникации в городах, телеграфная связь между континентами и т. п. Науке приписывают неограничен-

ные возможности; научное обоснование пытаются дать спиритизму и телепатии. Все это стимулирует появление литературы, специализирующейся на научных открытиях и изобретениях и на перспективах, которые они создают.

Однако образ доктора Моро в романе Уэллса — мрачного и гениального ученого-вивисектора — явно связан с готической и романтической литературной традицией, как и многие другие подобные образы. Считаете ли вы, что научная фантастика — это новый жанр, появление которого связано с развитием науки и техники? Или же фантастическая литература, которая существовала всегда, лишь усваивает новые образы, появление которых связано с научно-техническим прогрессом?

В фильме А. Тарковского «Солярис», снятом по мотивам романа С. Лема, герой общается с умершей женой; в романе Т. Манна «Волшебная гора» доктору Кроковскому удается вызвать призрак двоюродного брата Ганса Касторпа; в сказке про Аладдина и его волшебную лампу герою является призрак его матери. Что из этого может быть отнесено к научной фантастике, а что — нет, и почему?

Можно ли считать научной фантастикой повести М. Булгакова «Собачье сердце» и «Роковые яйца»?

Каким может быть соотношение «научного» и «художественного» в научной фантастике?

Как соотносится научная фантастика с другими жанровыми разновидностями литературы (роман воспитания, исторический роман, авантюрный роман и др.)?

Текст 2

ЗАКАТ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

Мне казалось, что я вижу человечество в эпоху увядания. Красноватая полоса на западе заставила меня подумать о закате человечества. Я впервые увидел те неожиданные последствия, к которым привели общественные отношения нашего времени. Теперь я прихожу к убеждению, что это были вполне логические последствия. Сила есть только результат необходимости; обеспеченное существование ведет к слабости. Стремление к улучшению условий жизни — истинный прогресс цивилизации, делающий наше существование все более обеспеченным, — привело к своему конечному результату. Объединенное человечество поколение за поколением торжествовало победы над природой. То, что в наши дни кажется несбыточными мечтами, превратилось в искусно задуманные и осуществленные проекты. И вот какова оказалась жатва!

В конце концов охрана здоровья человечества и земледелие находятся в наше время еще в зачаточном состоянии. Наука объявила войну лишь малой части человеческих болезней, но она неизменно и упорно продолжает свою

работу. Земледельцы и садоводы то тут, то там уничтожают сорняки и выращивают лишь немногие полезные растения, предоставляя остальным бороться как угодно за свое существование. Мы улучшаем немногие избранные нами виды растений и животных путем постепенного отбора лучших из них; мы выводим новый, лучший сорт персика, виноград без косточек, более душистый и крупный цветок, более пригодную породу рогатого скота. Мы улучшаем их постепенно, потому что наши представления об идеале смутны и вырабатываются путем опыта, а знания крайне ограничены, да и сама природа робка и неповоротлива в наших неуклюжих руках. Когда-нибудь все это будет организовано лучше. Несмотря на водовороты, поток времени неуклонно стремится вперед. Весь мир когда-нибудь станет разумным, образованным, все будут трудиться коллективно; это поведет к быстрейшему и полнейшему покорению природы. В конце концов мы мудро и заботливо установим равновесие животной и растительной жизни для удовлетворения наших потребностей.

Это должно было свершиться и действительно свершилось за то время, через которое промчалась моя Машина. В воздухе не стало комаров и мошек, на земле — сорных трав и плесени. Везде появились сочные плоды и красивые душистые цветы; яркие бабочки порхали повсюду. Идеал профилактической медицины был достигнут. Болезнетворные микробы были уничтожены. За время своего пребывания там я не видел даже и признаков заразных болезней. Благодаря всему этому даже процессы гниения и разрушения приняли совершенно новый вид.

В общественных отношениях тоже была одержана большая победа. Я видел, что люди стали жить в великолепных дворцах, одеваться в роскошные одежды и освободились от всякого труда. Не было и следов борьбы, политической или экономической. Торговля, промышленность, реклама — все, что составляет основу нашей государственной жизни, исчезло из этого мира Будущего. Естественно, что в тот золотистый вечер я невольно счел окружающий меня мир земным раем. Опасность перенаселения исчезла, так как население, по-видимому, перестало расти.

Но изменение условий неизбежно влечет за собой приспособление к этим изменениям. Что является движущей силой человеческого ума и энергии, если только вся биология не представляет собой бесконечного ряда заблуждений? Только труд и свобода; таковы условия, при которых деятельный, сильный и ловкий переживает слабого, который должен уступить свое место; условия, дающие преимущество честному союзу талантливых людей, умению владеть собой, терпению и решительности. Семья и возникающие отсюда чувства — ревность, любовь к потомству, родительское самоотвержение — все это находит себе оправдание в неизбежных опасностях, которым подвергается молодое поколение. Но где теперь эти опасности? Уже сейчас начинает проявляться

протест против супружеской ревности, против слепого материнского чувства, против всяческих страстей, и этот протест будет нарастать. Все эти чувства даже теперь уже не являются необходимыми, они делают нас несчастными и как остатки первобытной дикости кажутся несовместимыми с приятной и возвышенной жизнью.

Я стал думать о физической слабости этих маленьких людей, о бессилии их ума и об огромных развалинах, которые видел вокруг. Все это подтверждало мое предположение об окончательной победе, одержанной над природой. После войны наступил мир.

Перевод Ксении Морозовой

Вопросы и задания

Почему произошло вырождение человечества, по мнению Путешественника? Что в эпоху Уэллса предвещало человечеству такую судьбу?

Как образы Золотого века связаны с настроениями декаданса?

Путешественник говорит, что «обеспеченное существование ведет к слабости». Нет сомнения, что в XX в. человечество ведет гораздо более обеспеченное существование, чем когда-либо прежде. Однако люди стали выше и сильнее, чем их предки. Чего не учитывает Г. Уэллс?

Современные критики цивилизации называют ее технологической и противопоставляют ей «экологический проект». Какой проект осуществился в будущем «Машины времени»?

Жизнь элоев очень напоминает существование человека в начале времен: элои живут дарами природы, не создают орудий труда, не изменяют среду своего обитания. Чем их общество отличается от первобытного?

В дальнейшем, по мере того, как Путешественник узнает о существовании ужасных морлоков, он меняет свои представления о мире будущего. К каким выводам о его социально-биологической структуре он приходит?

Часто не замечают, что фантастическая литература изображает не то, что будет, а то, что есть. Какие явления социально-экономической жизни эпохи промышленной революции XIX в. отражены в «Машине времени»?

Соответствует ли прогноз Уэллса социальной истории XX в.? Кого сейчас можно назвать элоями, кого — морлоками? Какие политические и технологические аспекты исторического развития не учитывал Уэллс?

Декаданс

В рассуждениях Путешественника во времени воспроизводятся типичные для рубежа веков идеологические схемы. Тогда едва ли не все интеллектуалы были убеждены в том, что цивилизация переживает состояние глубокого кризиса, стоит у последней черты. Современность понималась как всемирно-исторический декаданс (*décadence* — *фр.* упадок). Валяющиеся на травке элои, утратившие способность к труду и творчеству, — один из характерных образов вырождающегося человечества. Причем полное вырождение казалось перспективой гораздо более близкого будущего, чем было предсказано Уэллсом.

Своего рода музыкальным ключом эпохи стала музыка Рихарда Вагнера (1813–1883). Вагнер, по словам А. Ф. Лосева, был самым революционным художником своего времени, наиболее остро выразившим ощущение катастрофы буржуазного мира. Для Вагнера революция — не политический вопрос. В грядущей революции должна уничтожиться вся западная цивилизация в самой своей основе. Такой основой для Вагнера и для многих его современников была индивидуалистическая личность, противопоставляющая себя миру.

Наиболее полно взгляды Вагнера воплощены в его оперной тетралогии «Кольцо Нибелунга», завершенной в 1876 г. («Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов»). На основе мотивов скандинавской мифологии и германского эпоса Вагнер создал свой собственный миф, имеющий мало общего с исходным.

Как и в цикле Сигурда и в «Песни о Нибелунгах», центральный мотив тетралогии — золото Рейна, не просто сокровище, а скорее душа мира, сердце самой природы. Одна из Дочерей Рейна говорит: «*Der Welt Erbe gewänne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der masslose Macht ihm verlieh*» («Весь мир властно наследует смелый, золото Рейна в перстень сковав: в том перстне — безмерная мощь!»). Магическое кольцо сковал хитрый карлик Альберих. Кольцо переходит из рук в руки, но никому не приносит счастья, лишь страдания и гибель. Гибнет и самый доблестный из героев — Зигфрид. Брюнхильда возвращает кольцо в воды Рейна и бросается в погребальный костер Зигфрида. В пламени костра гибнут и люди, и боги. В успокоившихся водах великой реки вновь вольно играют дочери Рейна.

Власть над миром, могущество, которое дарует Кольцо, это мнимая власть и мнимое могущество. Вагнеровские герои, пытающиеся овладеть золотом Рейна, противопоставляют себя миру, оказываются носителями индивидуалистического («героического») сознания. Они утверждают свое «я» вопреки природе — и тем обрекают себя на гибель.

А. Ф. Лосев пишет: Вагнер «возвел революцию в мировой принцип, в роковую причину гибели всякого мира, который пытается основать себя на беспредельном индивидуализме, на игнорировании общечеловеческого блага, на незаконном, несправедливом, жалком, хотя и художественно красивом овладении основами

мироздания отдельным и бессильным человеком и даже теми же богами, которые тоже пытаются овладеть основой мира только ради своих индивидуалистических вожделений» [Лосев, с. 306]. «Художественно красивое овладение основами мироздания», о котором говорит Лосев, это, собственно, все эстетическое достояние человечества, эстетическое содержание культуры. Оно создано человеком для возвеличивания человека, поэтому тоже должно погибнуть.

Оперная тетралогия Вагнера дает представление о той структуре, через которую современники воспринимали свою эпоху. Эта структура и есть декаданс. Когда в конце XIX в. говорили о декадансе, это означало, что современность осознается по аналогии с эпохой заката Античности. На рубеже новой эры античный мир исчерпал свои силы и выродился, превратившись в Римскую империю. Империя рухнула под натиском варваров. Так и западный мир вступил в фазу империализма и ожидает пришествия новых гуннов. У разных авторов эта аналогия получала различные интерпретации. Маркс, Энгельс и Ленин полагали, что в роли новых гуннов выступит революционный пролетариат. Иным казалось, что это будут китайцы, или японцы, или американцы (янки), или же многомиллионные и вульгарные людские массы, заполнившие индустриальные города. Характерным выражением этих настроений стало стихотворение Поля Верлена «Томление»: «Я – римский мир периода упадка, / Когда, встречая варваров рои, / Акrostихи слагают в забытии / Уже, как вечер, сдавшего порядка...» (пер. Б. Пастернака).

Своеобразным итогом рассуждений о декадансе стал знаменитый трактат О. Шпенглера «Закат Европы». Шпенглер последовательно уподобляет культуру живому существу, переживающему свою юность, зрелость и старость. Пока народ молод, он выражает себя и растрчивает свои силы в деяниях, в завоеваниях, в созидании социальных и государственных институтов. Наступает черед искусства и философии. А затем наступает пора упадка. Тогда культура превращается в цивилизацию. Обычная аналогия, выражающая отношения культуры и цивилизации в концепции Шпенглера, это живой цветок и цветок, высушенный для гербария. Декаданс — это старость культуры. Силы народа иссякают, их хватает только на то, чтобы изображать видимость жизни, имитировать величие и красоту, сохранять форму. Отсюда строгая регламентация в государственной жизни, имперский порядок, пристрастие к социальным ритуалам. Эти ритуалы прикрывают мещанство и цинизм в частной жизни, падение нравов. Из жизни уходит поэзия. Гении, поэты и художники цивилизации не нужны. В пору заката продуктивной может быть лишь деятельность инженеров, офицеров, рабочих и солдат. Именно эту стадию упадка, старости, империализма и цивилизации переживает, по мнению Шпенглера, современная Европа.

Мыслители конца века рассуждали о том, что развитие цивилизации парадоксальным образом защищает человека, уменьшает его зависимость от природы и одновременно делает беззащитным. Зависимый от цивилизации человек — это

рабочий, ставший придатком машины; это чернь, толпа обывателей, ищущих развлечений, но не способных наслаждаться. Повсеместно обнаруживается ослабление энергии, упадок жизненной силы. В высших слоях общества развивается болезненная извращенность, декадент получает удовольствие от того, что противно природе.

Многие современники вкладывали в слово «декаданс» негативный смысл, понимая его только как вырождение. Постепенно сформировалось более сложное восприятие декаданса и самовосприятие декадента. В нем сочеталось представление о современности как об эпохе упадка; представление о себе как о детище этой эпохи («Я – римский мир периода упадка») и в то же время дистанцирование от эпохи.

Декадент ощущает себя человеком с острой художественной интуицией. Он способен видеть больше и чувствовать больше, чем обычный человек. У него есть чувство жизни и чувство истории. В силу этого он способен слышать «музыку революции». Он ощущает, что мир культуры со всеми своими институтами, со своим искусством и культом красоты рушится под натиском пошлой и вульгарной новой жизни; что жизнь, таким образом, враждебна культуре и, соответственно, что культура враждебна жизни. Сам себя декадент отождествляет с культурой при том, что не верит в ее жизнеспособность.

Все элементы декадентского мифа представлены в поэме А. Блока «Двенадцать». Красногвардейцы — новые апостолы Христа, а Христос есть жизнь; но это жизнь, которая сметает старый мир вместе со всей его культурой, с его буржуями, поэтами, попами и проститутками.

В суждениях декадентов было немало позы и самолюбования, но, учитывая, что мировой порядок, утвердившийся на рубеже веков, оказался столь непрочным, нельзя не признать, что во многом декаденты оказались правы.

Декаданс выработал несколько характерных масок, актуализировавших разные стороны явления. Для самоопределения используется старый культурный арсенал. Лирический герой в декадентской поэзии предстает часто в обличье носителя чужой, более или менее экзотической культуры. У Блока в «Стихах о Прекрасной даме» это поэт-рыцарь, трубадур. У других авторов (Теофиль Готье, Эредиа, Брюсов, Кузмин, Гумилев) это может быть ученый эллин-александриец, римский вельможа, маркиз XVIII в., конкистадор — завоеватель золота. Стилизируются, как правило, культуры поздние, увядающие, изысканные и утонченные. Поэт переселяется в чужую культуру, потому что недоволен своей, ему кажется, что своя культура лишена стиля. Найдя себя в чужой культуре, поэт говорит от чужого имени, но своим голосом, и все о том же: об усталости, пресыщенности, болезненности, о предчувствии гибели и пришествии варваров.

П. Верлен пишет книгу стихов «Галантные празднества» по мотивам живописи французских художников XVIII в. Ватто, Буше и Фрагонара. Те изображали эро-

тические сценки, персонажи их картин — изящные дамы и кавалеры в нарядах сельских жителей, пастухов и нимф. Верлен дополняет их эротизм меланхолией. В его стихотворении «Лунное сияние» прелестные дамы выются в веселой пляске, но никто не влюблен и глаза у всех печальны. Персонажи стихотворения одеты в маски театра дель арте: Коломбина, Пьеро, Арлекин. Итальянская народная комедия получила распространение в XVII–XVIII вв., когда Италия переживала время глубокого упадка. Во Франции итальянская комедия была любимым развлечением придворных вплоть до Французской революции. Верлен видит в маркизах XVIII в. своих собратьев по духу угасающей культуры.

К маскам итальянского театра дель арте обращались Сезанн, Пикассо, Сомов, Блок, Кузмин. В costume и гриме Пьеро выступал Вертинский. Тот же Пьеро — принц-ипохондрик в опере Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». Именно Пьеро из всех итальянских масок стал наиболее узнаваемым воплощением декаданса. В культуре декаданса образ Пьеро приобретает новые значения и функции. В нем появляются качества утонченной болезненной чувствительности. Пьеро ощущает страх перед жизнью и отвращение к ней. Любовь Пьеро к Коломбине заведомо не может быть земной. Пьеро превращает Коломбину в повод для стихов и переживаний, в девочку с голубыми волосами. Это эрос невозможного. Впрочем, декадентский Пьеро испытывает влечение и к своему мучителю, демоническому Арлекину, который избивает его толстой палкой. Надо полагать, доктор Фрейд в это время покатывается со смеху.

Характерный тип поведения декадента представлен в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Дориан — утонченная натура, превосходный музыкант. Однако он выбирает для себя роль не творца, а ценителя, не создателя, а потребителя художественных ценностей. Уайльд, как известно, полагал, что искусство не отражает жизнь. Но его герой по крайней мере в этом отношении типичен.

Непременная фигура культурного ландшафта буржуазной эпохи — человек, считающийся обладателем какого-нибудь артистического таланта или даже многих талантов. Однако он отказывается от творчества, к которому, как предполагается, способен. Он настолько убежден в своем превосходстве над толпой, что не считает нужным его демонстрировать. Разумеется, по большей части такая позиция есть всего лишь оправдание собственной бездарности.

Такой человеческий тип впервые вполне выразился именно в декадентском быту, именно там он нашел обоснование своей стратегии. Условием для его формирования было, по-видимому, то, что объекты эстетического потребления во второй половине XIX в. стали легкодоступными для образованной городской буржуазии. Книжки подешевели. Открываются публичные музеи, такие как Лондонская национальная галерея (1839), Эрмитаж (1852), Третьяковская галерея (1867), Метрополитен (1870), Галерея Тейт (1897), Русский музей (1898). Лавки были завалены экзотическими товарами из колоний, из Африки, Индии, Китая. Декаданс

и был культурой не аристократов, а буржуазии, среднего и нижнего слоя среднего класса. Все они оттуда — и Брюсов, и Блок, и Верлен, и Уайльд, и Метерлинк, и Сокологуб. Аристократов среди них не встречается, другое дело — среди их героев.

Художественно-потребительская стратегия Дориана Грея примечательна еще в одном отношении: он тащит в дом что ни попадя. Церковная утварь, картины старых мастеров, африканские и японские поделки, непристойные безделушки — все оказывается в одном ряду, все перемешано вопреки всем правилам. Это принципиально. Для настоящего эстета единственный закон — острота эстетического переживания, волнение нервов. Если эстетическое чувство возникает вопреки правилам вкуса, то тем хуже для вкуса. Впрочем, пожалуй, и тут не всегда отличишь продуманную стратегию нарушения правил от безвкусицы нувориша.

Как мы помним, Дориан ни к чему не может отнестись серьезно, но только как к потенциальному объекту эстетического наслаждения. Оказывается, эстетическое наслаждение можно извлечь даже из смерти возлюбленной. И декадентская, и антидекадентская литература создала множество подобных образов (Шарлюс у М. Пруста, Дезэссент у Гюисманса, Туллио в «Невинном» д'Аннунцио). Все эти персонажи сейчас не могут не выглядеть пародийно. Общей чертой для них является своего рода гротесковость, соединение несоединимого: изысканность и грубость, идеальные порывы и цинизм, религиозный скептицизм и мистические устремления.

Разумеется, это скорее бытовая фигура. Но подобная гротесковость могла стать также и элементом жизненной и творческой позиции настоящего художника. Это Уайльд, Верлен, Сомов, Бердслей, даже Ахматова. Когда Жданов громил поэзию Ахматовой в 1946 г. («поэзия взбесившейся барыньки, мечущейся между будуаром и моленной»), он пародировал характерные для нее мотивы: «Но клянусь тебе ангельским садом, чудотворной иконой клянусь, и ночей наших пламенным чадом...». Художник-декадент — это Арлекин и Пьеро в одном лице.

Вероятно, главное, что должно бросаться в глаза при рассмотрении проблемы декаданса, это противоречие между самоощущением декаданса и реальным культурным значением этой эпохи. Самоощущение декаданса — самоощущение кризиса. Но совершенно очевидны блистательные достижения культуры рубежа веков в литературе, живописи, музыке, философии, психологии, науке.

Упадок переживали старые формы культуры. Они уже не могли определять жизнь человека. Об этом на материале русского Серебряного века писал А. Эткинд: «Когда меняются глубинные основы жизни, представления человека о любви и смерти, о реальности и душе перестают действовать автоматически. Традиционные регуляторы общественного существования — религия, право, мораль — более не справляются со своими функциями. В такое время человек теряет смысл своей жизни, именно в такое время он ищет его и, бывает, находит. Это — время расцвета литературы, философии, психологии и гуманитарных

наук, которые берут на себя роль недостающих норм культурной регуляции... Все здание культуры вовлекается в работу по замене шатающегося фундамента. Новые чувства требуют новых слов» [Эткинд, с. 6].

Утопия и антиутопия

Вообще говоря, слово «утопия» означает «место, которого нет». То есть это слово не подразумевает, что вымышленное общество, изображаемое в произведении, является непременно «идеальным». Более того, «Утопия» (1516) Томаса Мора и «Город солнца» (1602) Томмазо Кампанеллы предвещают практику тоталитарных государств. У Т. Мора экономика Утопии основана на широчайшем использовании труда рабов, находящихся в государственной собственности. Потребление продуктов осуществляется по распределению. Причем лучшие продукты и в первую очередь получают лучшие люди. Понятно, что именно они и решают, кто лучший, а кто худший. Тех, кому такой порядок не нравится, заковывают в цепи и отправляют на принудительные работы. Донос поощряется как гражданский поступок. В общем, «Утопия» читается как настоящая сатира на советский строй. Оруэллу не было смысла браться за перо. Поэтому нет особого смысла в терминах «антиутопия» или «дистопия».

В литературе XX в. жанр утопической (антиутопической) литературы представлен достаточно широко (Евгений Замятин, «Мы» (1920), Олдос Хаксли, «О дивный новый мир» (1932), Джордж Оруэлл, «1984» (1949), Николай Носов, книги о Незнайке (1954–1965), братья Стругацкие, «Полдень, XXII век» (1967), Маргарет Этвуд, «Рассказ служанки» (1985) и др.). Описания различных моделей социального устройства имеются во многих фантастических произведениях. Вспомните известные вам произведения, включающие утопический или антиутопический элемент.

Обобщите свои представления об утопической литературе. Каковы обычные черты сюжета утопических произведений? Какие утопические проекты кажутся вам наиболее интересными?

Герберт Джордж Уэллс (Herbert George Wells, 1866–1946)

Уэллс происходил из бедной семьи, но благодаря своим способностям сумел получить стипендию для учебы в университете. В Кингс-колледже в Лондоне он изучал зоологию под руководством Томаса Гексли (Хаксли; внук Гексли — знаменитый Олдос Хаксли). Дарвиновская теория к этому времени уже была признана научным сообществом, однако противники идеи естественного происхождения человека еще могли считаться учеными. Полемизируя с ними, Гексли получил прозвище «бульдог Дарвина». К своей научной специальности Уэллс относился

серьезно, хотя не стал ни академическим ученым, ни преподавателем. В 1942 г. он получил степень доктора.

Биологическое образование сказывается. Может быть, как раз в этой области предположения Уэллса наиболее достоверны. Марсиане умирают от земных болезней, от которых у них нет иммунитета, «Пища богов» и «Тоно-Бенге» — это нынешние биодобавки и стимуляторы.

Вначале Уэллс занимался журналистикой, писал на научно-популярные темы. В 1895 г. был опубликован роман «Машина времени», потом «Остров доктора Моро», «Человек-невидимка», «Война миров», «Когда спящий проснется», «Первые люди на Луне». Писал Уэллс не только фантастические романы, но и романы реалистические, а также философские трактаты. Он был плодовитым автором, обычное английское собрание сочинений Уэллса включает 21 том. Впрочем, самые известные его сочинения написаны им были в самом начале карьеры, с 1895 по 1901 г.

Вероятно, мы читаем не совсем того Уэллса, каким он был. Современников восхищали его научная осведомленность и прозорливость в технических вопросах: он придумал танк, предсказал использование авиации в военных целях и т. д. Но читают Уэллса не потому, что он предсказал бог знает сколько вещей, которые потом были созданы. Наверняка были и другие фантасты, предсказывавшие то же самое.

Набоков с оттенком эстетского снобизма восхищался Уэллсом, противопоставляя его интеллектуалам вроде Р. Роллана и Т. Манна. Но Уэллс и в самом деле очень хороший писатель. От читателя-подростка обычно ускользает его стилистическое мастерство. Часто книги Уэллса — искусные стилизации или пародии. Он пародирует жанры журналистики, пишет то как бесстрашный репортер, которому надо залезть в самое пекло, то как солидный научный обозреватель. В сочетании с буйной фантазией это рождает ощущение достоверности, жути и нередко — комизма. У него отличное чувство юмора, он умеет повествовать и создавать характеры.

Современные критики, как правило, больше интересуются социальными, а не научно-техническими аспектами фантастики Уэллса. В самом деле, в начале XXI в. читатель знает: что бы ни придумал фантаст, все непременно сбудется. Писатель может придумать одну-две новых вещи и рассуждать о том, какие изменения вследствие этого произойдут в мире. А в жизни эти новые вещи сами собой появляются в таком множестве, что человеческой фантазии за ними не угнаться. Сама область изобретательства перестала считаться наукой, а физика и математика превращаются в нечто вроде философии. По-видимому, сам себя Уэллс считал фантастом в более традиционном, жюльверновском смысле. Ему очень нравились изобретения, а науку он мыслил как средство для практического улучшения жизни. Так же мыслил он и литературу. Характерна

полемика, возникшая между Уэллсом и Генри Джеймсом по поводу назначения искусства. Джеймс мечтал о Большой Книге, о совершенстве стиля. Гениальное творение оправдывает и самое себя, и годы труда, потраченные на него художником. Уэллс выступал как практик и дидактик. Он считал, что книга должна быть полезной в самом прямом смысле: людям она объясняет, как им надо жить, а писателю приносит доход и уважение сограждан. Отношение Уэллса к литературе было таким практически-инженерным. Он и себя ощущал не Мастером, а кем-то вроде инженера. В этом есть, конечно, нечто очень архаическое. По своему духу Уэллс — типичный викторианец. Какие бы жуткие события ни происходили, все заканчивается более или менее хорошо: марсиане умирают, чудовища доктора Моро возвращаются в животное состояние.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

Ауэрбах Э. Мимесис. М. : Прогресс, 1976. 558 с.

Балашов Н. И. Рембо и связь двух веков поэзии // Цит. по: Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М. : Наука, 1982. 496 с. (Лит. памятники).

Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном произведении // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Худ. лит., 1975. 504 с.

Бахтин М. М. Собрание сочинений. М. : Рус. словари : Языки славян. культуры, 2002. Т. 6. 800 с.

Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. ф-тов высш. учеб. заведений : в 2 т. / под. ред. Н. Д. Тамарченко. М. : Академия, 2004. Т. 2. 368 с.

Дэвис Н. История Европы / пер. с англ. Т. Б. Менской. М. : АСТ : Транзиткнига, 2005. 943 + [1] с. : 32 л. ил.

Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 : учеб. пособие / [Л. Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пахсарьян и др.] ; под ред. Л. Г. Андреева. М. : Высш. школа, 2001. 335 с.

Зарубежная литература конца XIX — начала XX века : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачев, Г. К. Косиков, А. Ю. Зиновьева и др. ; под ред. В. М. Толмачева. М. : Академия, 2003. 496 с.

Комбо И. История Парижа. М. : Весь мир, 2002. 176 с.

Лансон Г. История французской литературы. XIX век. СПб. : Ред. журн. «Образование», 1897. 2 + IV + 246 + 34 с.

Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М. : Политиздат, 1991. 525 с.

Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений. 2-е изд. / К. Маркс. Капитал. Т. 1. М. : Гос. изд-во полит. лит., 1960. Т. 23. 908 с.

Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. / сост., ред. и авт. прим. К. А. Свасьяна ; пер. с нем. М. : Мысль, 1996. Т. 2. 830 с.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М. : Прогресс, 1994. 512 с.

Палья К. Личины сексуальности / общ. ред. и послесл. С. Никитина. Екатеринбург : У-Фактория : Изд-во Урал. ун-та, 2006. 880 с.

Поэзия французского символизма. Песни Мальдорора / под ред. Г. К. Косикова. М. : Изд-во МГУ, 1993. 512 с.

Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М. : Наука, 1982. 496 с. (Лит. памятники).

Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений : в 90 т. М. : Худ. лит., 1935. Т. 54. 771 с.

Толстой Л. Н. Собрание сочинений : в 22 т. М. : Худ. лит., 1983. Т. 15. 432 с.

Урнов М. В. Роберт Луис Стивенсон. Жизнь и творчество // Стивенсон Р. Л. Собр. соч. : в 5 т. М. : Экспрос, 1994. Т. 1. С. 5–54.

Цвейг С. Статьи, эссе. Вчерашний мир / предисл. Д. В. Затонского ; вступ. ст. К. А. Федина. М. : Радуга, 1987. 448 с.

Чернышевский Н. Г. Собрание сочинений : в 5 т. М. : Правда, 1974. Т. 3. Литературная критика. 1207 с.

Эткинд А. М. Содом и Психея : Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М. : Гарант, 1996. 413 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	3
Таблица содержания.....	5
«Жермини Ласерте» (<i>Germinie Lacerteux</i> , 1865) братьев Гонкур.....	8
«Тереза Ракен» (<i>Thérèse Raquin</i> , 1867) Эмиля Золя.....	29
«Озарения» (<i>Illuminations</i> , 1874) Артюра Рембо.....	38
«Пышка» (<i>Boule de suif</i> , 1880) Ги де Мопассана.....	54
«Нора, или Кукольный дом» (<i>Et dukkehjem</i> , 1879) Хенрика Ибсена.....	62
Дэзи Миллер (<i>Daisy Miller</i> , 1879) Генри Джеймса.....	88
Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого (<i>Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen</i> , 1883–1885) Фридриха Ницше.....	103
Приключения Гекльберри Финна (<i>The Adventures of Huckleberry Finn</i> , 1884) Марка Твена.....	140
Странная история доктора Джекила и мистера Хайда (<i>Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde</i> , 1885) Роберта Льюиса Стивенсона.....	160
Рассказы о Шерлоке Холмсе (1887–1927) Артура Конан Дойла.....	169
«Случай на мосту через Совиный ручей» (<i>An Occurrence at Owl Creek Bridge</i> , 1890) Амброза Бирса.....	180
«Тэсс из рода д'Эрбервиллей: чистая женщина, правдиво изображенная» (<i>Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman Faithfully Presented</i> , 1891) Томаса Гарди.....	194
«Там, внутри» (<i>Intérieur</i> , 1894) Мориса Метерлинка.....	215
«Пан» (<i>Pan</i> , 1994) Кнута Гамсуна.....	228
«Идеальный муж» (<i>An Ideal Husband</i> , 1895) Оскара Уайльда.....	246
«Машина времени» (<i>The Time Machine</i> , 1895) Герберта Джорджа Уэллса.....	258
Библиографические ссылки.....	271

Учебное издание

Маркин Алексей Вячеславович

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Учебное пособие

Заведующий редакцией *М. А. Овечкина*

Редактор *Е. В. Березина*

Корректор *Е. В. Березина*

Компьютерная верстка *В. К. Матвеев*

Подписано в печать 22.10.2020 г. Формат 70 × 100 1/16.
Бумага офсетная. Цифровая печать. Усл. печ. л. 22,58.
Уч.-изд. л. 17,2. Тираж 100 экз. Заказ 170

Издательство Уральского университета
Редакционно-издательский отдел ИПЦ УрФУ
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 389-94-79, 350-43-28
E-mail: rio.marina.ovechkina@mail.ru

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4
Тел.: +7 (343) 358-93-06, 350-58-20, 350-90-13
Факс: +7 (343) 358-93-06
<http://print.urfu.ru>

Для заметок



МАРКИН АЛЕКСЕЙ ВЯЧЕСЛАВОВИЧ

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета. Ведет курсы по истории зарубежной литературы, исторической поэтике, современному зарубежному роману. Научные интересы связаны с исследованием восприятия зарубежной литературы в России, англоязычной литературы, поэтики жанра.